.... وبسوريا

قلنا ، من أعماق القلب ، فى العدد الماضى مرحبا بالعراق واليمن .. ولم نكن نعلم ، أن القدر يهيىء ، لهذا الهتاف الجميل ، ختاما أجمل .

فاليوم نقول : وبسوريا !..

وما أجمل وأحب الى القلب ، أن يسترسل فى متابعة خواطره الشعرية ، وهو يرى حبات العقد العربى ، تنتظم الواحدة الى جانب الأخرى ، فى اتساق وتجاوب وتكامل . ولكن الموقف بدلالته العقلية ، ومعانيه التاريخية ، يقتضينا أن ننتزع أنفسنا من الأخيلة التى تمليها نشوة النصر ، ولذة تحقق الحلم ، لنفكر ، ولنتأمل ما كان ، ولنتدبر ما يمكن أن يكون .

أما ما كان فيستحق منا أن نعتب على أنفسنا ، وأن نلوم نفاد صبرنا ، فنحن نعرف دلالات التاريخ ، وقوانينه الثابتة ، ونذكرها حين نكتب ، ونشرحها عندما نحب أن نعلم الناس ، ولكن حينما تنزل الكارثة ، أو يحل المصاب ، تطير من عقولنا ، وكأنها لم تكن على أطراف ألسنتنا ، مرات عديدة .

والتاريخ قال فى الماضى كثيرا ، أنه لا عقيدة بغير ردة ، ولا حركة بغير نكسة ، ولا تقدم بغير تأخر ، ولا أمل بغير يأس ..

هذا هو منطق الحياة التى اتسعت دائما لليل والنهار ، وللسواد والبياض ، والحر والبرد ، والمد والجزر . وحركات الأمم والشعوب ، أولى الأنشطة الانسانية ، بأن تطم موجتها ثم تنحسر ، وتعلو صيحتها ثم تخمد ، وتشتعل جذوتها ثم تخبو ، لتعاود من جديد ، دورة حياتها أقوى وأثبت وأعلى صوتا ، وأبعد ضوءا .

فالحركات الانسانية من ثورات ، ونهضات ، هى انسلاخ بطىء مؤلم من الماضى ، وبناء شاق منهك للحاضر ، وتمهيد وتحضير مضن للمستقبل . ومن هنا كانت فى الثورات أسباب نجاحها ، وأسباب تعثرها ، ولا تزال الأسباب جميعا ، تصطرع ، وتعترك ، وتتغلب بعضها على بعض ، حتى يسلم الماضى أنفاسه ، ويلقى أسلحته ، ويؤمن بأن هزيمته هى الخاتمة المحتومة ، فتثبت الثورة وتستقر .

حينما لحق النبى بالرفيق الأعلى ، انتقضت الجزيرة العربية على حكومة المدينة المركزية وخيل للقبائل ولأطراف الدولة العربية ، أنهم قادرون على أن ينفضوا عن أنفسهم حكم الخلافة الاسلامية ، وأن يعودوا الى بعض جاهليتهم ، أو أن يصنعوا لأنفسهم اسلاما ، أخف حكما ، وأدنى الى حكم غريزة الانسان .

ومن يقرأ تاريخ حروب الردة ، يخطر فى وهمه ، أن الاسلام كان محتوما زواله ، وأن ما نهض به أبو بكر وصحابة رسول الله ، من جهاد المرتدين ، لم يكن سوى صحوة الموت .

ولكن لم تكن تلك الحروب الا الدليل على أن الدولة العربية ، قد كملت لها أسباب الوجود ، اذ خرجت عقيدتها من هذا الامتحان الرهيب ، ظافرة ثانية .

فالردة حسمت كل أمل فى اقتلاع جذور العقيدة ، أو التآمر عليها ، أو تعديل أصولها ، أو العبث بأسسها ، ومنذ وضعت تلك الحروب أوزارها ،

لم يذكر التاريخ الاسلامى ، مع اتساع رقعة الدولة الاسلامية ، وتوالى الفتن فيها ، وانقسامها الى دولتين فى المشرق والمغـــرب ، ثم دول ، ثم دويلات وامارات ، أن أحدا فكر فى أن يرتد أو يدعو الى الردة . ولو فكر ، لما احتفل به أحد .

وبعد عشرات القرون قامت ثورة الفرنسيين فى أخريات القرن الثامن عشر ، فانتقلت من الثورة الى الارهاب ، ومن الارهاب الى حكومة الانتهازيين ، الى دولة مغامر ، حولها الى امبراطورية ، ثم عادت الى الملكية ثم ثابت الـى الجمهورية ثم استحال المغامر الى امبراطور من جديد ، ثم كانت الجمهوريات المتعاقبة ، وسط أعاصير وعواصف فى الداخل ومن الخارج ..

ثم رسب كل شىء فى القاع وبقيت الجمهورية ، وراح الحكم الجمهورى يتسع ، ومبادئه تثبت ، وفلسفته تتضح ، بل ان الملكيـــات اقترضت منطقـه ، ومن عاش منها ، عاش فى كنف هذا المنطق ، وفى ظل هذه الفلسفة .

فكيف كنا نطمع فى أن وحدة الشعبين الشقيقين ، التى دفع اليها غليان الوطن العربى ، وتحفزه لحريته ، ودخوله مع أعدائه التقليديين والطارئين ، وخصومه الظاهرين والمختفين ، فى معارك ضارية نشبت الواحدة فى أثر الاخرى منذ مطلع العقد الخامس من القرن الحالى . كيف ساغ أن نطمع فى أن تعصم هذه الوحدة من النكسة ، فى وجه تلك الأعاصير ، ومع رواسب الماضى الكثيرة فى وطننا نفسه .

اننا كنا نطلب آنذاك من التاريخ مالم يعطه أمة أو شـعبا قط . بل كنـا نطلب ما لا يتفق مع ضخامة الحركة فى الوطن العربى ، وما لا يتسق وعظم ما يتهيأ له ، وجلال ما يستطيع أن ينهض به .

ان الوطن العربى ، فى مكان من الأرض ، يجعله أملا لكل طامع ، وهدفا لكل قوى ، ويجعله مركزا ذا أثر بعيد المدى ، فى عالم الأفكار والعقائد ، وما أشد معارك الأفكار والعقائد هولا هذه الأيام .

ولو قارنا ، ما بذلناه من أجل وحدتنا فى القرنين التاسع عشر ، ونصف العشرين ، بما احتمله مثلا الألمان أو الطليان فى سبيل وحدتهم ، لما جاز لنا أن نأسى على ما كان من هذه النكسة التى لم تستطع ، أن تكمل من عمـرها سوى عام ، وبعض عام .

فاذا كان الفرح بنهاية النكسة عظيما ، وكنا نلعنها ، فلا يمنعنا ذلك ، من أن نشكرها ، كما يشكر الناس ، ما يلم بهم من مصائب ، فيقولون : رب ضارة نافعة ، وقد تأكدت معانى الوحدة ، طوال فترة الردة ، بمــا قاله خصومها ، وهم يتحككون بها ، وما فعله أنصارها ، وهم يستعجلون عودتها ، ويقيلون عثرتها ، وينهضون كبوتها ..

لقد دعتنا النكسة الى أن نزداد تعمقا فى فهم المحيط الذى نكافح فيه، وأن نعلم عن ميدان المعركة ، وطبيعتها ، وما يتصل بها ، وما يتفرع عليها ، ما يزيدنا مناعة فى وجه الفشل .

ما زال فينا المترددون ، والمتعجلون ، وحسنو النية الذين يسيئـون التقدير ، وحسنو التدبير الذين يسيئــون الظن ويسرفــون فى الحذر ، والحاسمون الذين لا يدفعون ضريبة التفكير ، وكل هؤلاء يخدمون أعداءنا ، ويسيئون الينا ، وهم لا يعلمون ، وقد أخذت النكسة بيدنا ، فى مجــاهل ودروب هذه المعركة الكبرى التى نخوضها من أجل مستقبل ضخم ، وعندما نفرغ منها ، سنقول : لقد بنينا وحدتنا فوق الصـــخور .

المجلة

الثورة الثقافية والميثاق

بقلم : يحيى ابوبكر

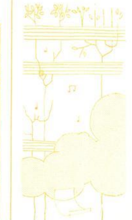




ان لقاءنا هنا الليلة فى اطار الموسم الثقافى الذى تنظمه وزارة الثقافة والارشاد القومى يتم فى ظروف تلقى على عاتق المثقفين والمشتغلين بالثقافة مسئولية بعيدة المدى ازاء الثورة وازاء الثقافة معا ، بل ازاء التكوين الثقافى فى المنطقة العربية بأسرها . فهنا فى الجمهورية العربية المتحدة تتوالى الخطوات لتكوين الاتحاد الاشتراكى العربى ، وتشمل البلاد كلها يقظة شعبية واسعة النطاق تتمثل فى مزيد من الوعى وفى الاتصالات المباشرة التى تقوم بها اللجان المتفرعة عن اللجنة التنفيذية العليا فى طوافها بمختلف محافظات الجمهورية . كما أن الثورات التحررية التى قامت فى المنطقة العربية ، وكان آخرها حتى الآن ثورة سوريا ضد الانفصال والرجعية ، تؤكد أن هناك ثورة فكر قومية تتجاوز النطاق الاقليمى ، وتتجه نحو هدف موحد أجمعت عليه الأمة العربية، وهو الحرية والاشتراكية والوحدة ..

الثورة مستمرة

واسمحوا لى قبل أن أمضى فى موضوعنا وما يتصل به من مسائل تفصيلية تتعلق بالثقافة وبالميثاق أن أؤكد نقطتين هامتين ارجو الا تغيبا عن ذهننا لحظة واحدة : النقطة الاولى اننا فى ثورة مستمرة ، ولا يعنى بلوغنا لهدف من اهدافها انها استنفدت أغراضها أو ان المنهج الثورى والاسلوب الثورى يمكن أن يخليا مكانهما لمنهج لا ثورى أو أسلوب لا ثورى . بل ان حياتنا الجديدة فى حاضرنا ومستقبلنا





(×) نص المحاضرة التى ألقاها السيد الوكيل المساعد لوزارة الثقافة والارشاد القومى بالجمعية الجغرافية يوم ٢٤ مارس سنة ١٩٦٣ .

هى الثورة بعينها ولا يمكن أن تنفصل عنها . ويكفى جدا أن نتذكر اننا مطالبون ، كما قال زعيم ثورتنا جمال عبد الناصر ، بأن نعوض تخلف ثلثمائة سنة فى ثلاثين عاما فقط والا فاتنا الركب وضاعت على شعبنا فرص الحياة .

الثقافة والأعلام

والنقطة الثانية التى اريد ان أؤكدها الى جانب استمرار الثورة هى أنه لا يمكن أن يقوم حد فاصل بين الثقافة والاعلام ولا بين الثقافة والمجتمع . ومهما تباينت التعريفات ، ومهما تداخلت مع هذا الموضوع قضايا فلسفية متعددة تتناول القيم الجمالية والقيم الخلقية وتعالج الاهداف والوسائل، فان الحقيقة التى لا جدال فيها هى أن التكوين الفكرى للانسان ليست فيه غرف محكمة الاغلاق تحجز بعضها عن البعض الآخر جدران سميكة تجعل كلا منها بمعزل عن الاخرى،وانما هناك تكوين متكامل هو الذى تعكسه بأكمله شخصية الفرد وسلوكه فى الحياة . ولا نستطيع بأى حال أن نرسم هذا الخط الفاصل الذى يعزل الثقافة عن الاعلام ، أو يعزل أهداف الثقافة عن أهداف الاعلام . كما أنه ليس بممكن أن نعزل الثقافة عن المجتمع وعن الحياة ، والا نزعنا منها قيمتها وحولناها الى شىء تافه ، بل الى عدم لا وجود له على الاطلاق ..

كان ضروريا أن أسجل هذا الاحتراس حتى لا تتفرق بنا السبل ونبتعد عن الطريق القويم فى معالجة موضوع الثورة الثقافية والميثاق .. وانما فى هذه المحاولة هدف واضح هو أن نحدد معالم الثورة الثقافية كما تحددت معالم الثورة السياسية والثورة الاجتماعية .. وهى كلها ليست فى الواقع الا جوانب لثورة واحدة متكاملة حمل لواءها زعيمنا جمال عبد الناصر ليعيش شعبنا حياته كاملة ،عادلة، كريمة .. ولنعوض ما فاتنا ونواجه مستقبلنا ومستقبل البشرية كلها ونحن قادرون على تحمل مسئوليات هذا المستقبل ، ولنثرى الحياة الانسانية والفكر الانسانى بتجربة رائعة ، تستعيد بها الأمة العربية نفسها ، وتؤكد مكانها كقوة من قوى الحق والخير والعدل ..

تغير فكرى

ان قيام الثورة فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ كان معناه فى حد ذاته ان تغيرا فكريا قد طرأ على مجتمعنا ، وأن هذا « التغير » قد بدأ يؤثر تأثيرا مباشرا فعالا على سير الأحداث وينتزع السلطة ومقوماتها من يد اقلية كانت تمثل تحالف القوى المعادية للشعب ، المغتصبة لرزقه وحياته ، ويضعها فى يد الشعب ليستعيد رزقه وحياته ، ويرى نفسه وما حوله بعينين مفتوحتين سليمتى النظر ، قد اكتملت لهما قوة الابصار ..

من فلسفة الثورة الى الميثاق

وسواء عالجنا الموضوع من زاويته الثقافية أو زاويته السياسية أو زاويته الاجتماعية او زاويته الاقتصادية ، فان فى وسعنا أن نرى الصلة الوثيقة بين الثورة الثقافية كما وضحت معالمها وتميزت خطوطها فى « فلسفة الثورة » وبين الثورة الثقافية كدعوة نامية نابضة بالحياة فى « الميثاق » الذى قدمه الرئيس جمال عبد الناصر الى المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية واتخذه الشعب بالاجماع دليلا للعمل الثورى .. بل اننا نستطيع كذلك أن نلمس انتصارات الثورة الثقافية وتبلور مفاهيمها خلال السنوات التى مضت منذ قيام الثورة ، والقوة الدافعة التى سارت بها الى الامام فى طريق الفكر الاشتراكى المنظم المؤصل ..

ان الرئيس جمال عبد الناصر يقول فى كتابه « فلسفة الثورة » فى مقدمة هذا الكتاب : « انه محاولة لاستكشاف نفوسنا لكى نعرف من نحن وما هو دورنا فى تاريخ مصر المتصل الحلقات ، ومحاولة لاستكشاف الظروف المحيطة بنا فى الماضى والحاضر لكى نعرف فى أى طريق نسير ، ومحاولة لاستكشاف أهدافنا والطاقة التى يجب أن نحشدها لنحقق هذه الأهداف ومحاولة لاستكشاف الظروف المحيطة بنا ، لنعرف أننا لا نعيش فى جزيرة يعزلها الماء من جميع الجهات .. » ومن خلال هذه العملية الاستكشافية نلمس الحالة التى كان عليها شعبنا فى

سنة ١٩٥٢ ، والضرورات الحتمية العميقة الجذور التى أملت الثورة واستلزمت أن تتم بالطريقة التى تمت بها ، واوحت بأن نعيش الثورتين السياسية والاجتماعية معا فى آن واحد ، وأن نواجه جميع المناقضات التى كان ممكنا أن تحول بين شعبنا وبين ان يحقق المعجزة .

اعلان الثورة الثقافية

ولقد كان كتاب « فلسفة الثورة » بهذه الصورة اعلانا للثورة الثقافية ، وبداية لخط جديد فى التفكير اساسه ان نتكلم بصراحة وأن نخاطب عقول الناس لا ان نعطيهم الوهم ونقول لهم ما يريدون أن يسمعوه، واساسه ايضا أن نتحرر من آثار الالفاظ البراقة وان نقدم على ما نؤمن بانه واجبنا مهما كان الثمن ..

وخلال معارك السنوات العشر الماضية ضد الاستعمار وضد الاقطاع وضد سيطرة راس المال على الحكم وضد الانحراف وضد السلبية تحدد اسلوب العمل الثورى وأصبحت أمام الجماهير اهداف واضحة يؤدى اليها طريق واضح، وارتفعت شعارات المجتمع الاشتراكى منادية بأن الحرية كل الحرية للشعب ولا حرية لأعداء الشعب ، وظهرت قيم المجتمع الجديد لتطارد القيم القديمة الزائفة المضللة ..

خلال معارك السنوات العشر الماضية تغيرت النظرة الى الثقافة تغيرا كليا ، ولم تعد ترفا لا تتمتع به الا الاقلية التى استحوذت على كل شىء ولم تترك لجماهير الشعب الا الكثير من الفقر والجهل والمرض والقليل من كل ما يجعلها قادرة على أن تدور بالساقية معصوبة العينين لتعطى لتلك الأقلية الخير الوفير ، وتظل هى محرومة من كل شىء ..

ولننظر الى الأرقام نظرة عاجلة فنرى أنه فى الوقت الذى استطاعت فيه الثورة أن تطرد الاستعمار من أرضنا مرتين ، وأن تقضى على سيطرة حلفائه الاقطاعيين والرأسماليين المستغلين ، وأن تضاعف الدخل القومى ليرتفع من ٨٠٠ مليون جنيه فى سنة ١٩٥٢ الى ١٦٠٠ مليون جنيه فى هذا العام ، وأن ترفع لواء العدالة الاجتماعية ، فتحول الاجراء الى ملاك وتذيب الفوارق بين الطبقات ، فى الوقت الذى فعلت فيه كل ذلك نجدها تبنى المدارس بنسبة ٣ مدارس كل يومين وتتيح لطالبى العلم أن يرتفع عددهم من اكثر قليلا من مليون الى ثلاثة ملايين وثلث مليون ، عدا طلبة الجامعات الذين ارتفع عددهم من ٣٨ الف طالب الى ١٠٧ الف طالب هذا العام ، وفى قمة ذلك كله مجانية التعليم فى جميع المراحل بما فيها المرحلة الجامعية .. ولدينا مقارنة بسيطة فى موضوع التعليم ، والتعليم حتى فى أضيق مدلولاته أساس للثقافة بأوسع مفاهيمها . المقارنة المدعمة بالاحصاءات الرسمية تقول : ان مجموع ما انفق على التعليم خلال سبعين عاما من ١٨٨٢ حتى ١٩٥٢ بلغ ٢٠٠ مليون جنيه بينما انفق على التعليم خلال السنوات العشر الأولى للثورة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٢ أكثر من ٤٠٠ مليون جنيه أى أن ما انفق على التعليم فى عشر سنوات كان ضعف ما انفق على التعليم فى ٧٠ سنة ، ولا شك ان هذه ثورة فى التعليم ، وثورة التعليم من مقومات الثورة الثقافية ..

والخدمات الثقافية التى تقدمها الدولة كان نصيبها فى سنة ١٩٥٢ مليونا وثلث مليون جنيه وأصبح فى هذا العام تسعة عشر مليونا الى جانب ميزانية التعليم التى بلغت فى السنة الحالية ٨٨٫٦ مليون جنيه و ٧٫٥ مليون جنيه للبحث العلمى . ومعنى هذا أن الجمهورية العربية المتحدة تنفق فى الأغراض العلمية والثقافية اكثر من ١١٥ مليونا من الجنيهات . ويعنى استمرار الثورة الثقافية أن يتزايد هذا المبلغ عاما بعد عام حتى يتحقق لكل مواطن نصيب عادل من ثقافة وطنه فى نفس الوقت الذى يتحقق له فيه نصيب عادل من ثروة وطنه ..

على الطريق

هذه الصورة المضيئة ليس معناها أننا وصلنا الى الهدف ، بل معناها فقط اننا على الطريق ، وان هذا الطريق هو الذى سيصل بنا الى الهدف ان شاء الله، فمن ناحية التعليم ينبغى أن نوفر مقعدا فى المدرسة لكل طفل بلغ سن التعليم . والارقام تتكلم مرة أخرى ، فنقول ان عدد الاطفال الذين كانوا فى سن الالزام اى بين ست سنوات وسبع سنوات فى عام ١٩٥٣ بلغ ٥٩٦ الف طفل قبل منهم فى مدارس المرحلة الأولى ٢٧٠ الفا أى بنسبة ٤٥ ٪ ، وارتفع العدد فى سنة ١٩٦١ الى ٧٤٢ الفا قبل منهم ٥٤٨

الفا أى بنسبة ٧٤ ٪ أى ان النسبة ارتفعت من ٤٥ ٪ الى ٧٤ ٪ ومن المقرر فى الخطة الشاملة أن تصبح النسبة ١٠٠ ٪ فى السنة الدراسية ١٩٧٠/٦٩ ..

الأمية الجديدة

واعود فأصارحكم القول فأشير الى الأمية التى تتراجع بسرعة، ولكنها لم تنته بعد فلا يزال فى بلادنا اميون ، والقراءة والكتابة أساس أولى حتى لأدنى درجات الثقافة فى النصف الثانى من القرن العشرين. وفى الجهد الايجابى الجاد الذى نبذله للقضاء على الأمية قضاء نهائيا يجب أن نضع نصب أعيننا الا تحل محلها الامية الجديدة ، التى انتشرت فى بلاد سارت فى التقدم الى مدى بعيد ، واصبح أهلها كلهم يقرأون ويكتبون ولكن بدأت السطحية تنتشر بينهم، وأصبح التعمق يتعبهم فهم لا يريدون التفكير . وهذه السطحية والنفور من التعمق ، أى هذه الامية الجديدة ، هى أعدى أعداء الثقافة ، ومن مسئولية المثقفين والمشتغلين بالثقافة ان يقضوا عليها قبل أن تبدأ عدواها فى الانتشار ..

ونظرة اخرى الى بقية الخدمات الثقافية ترينا ان لدينا اذاعة تبلغ قوتها ٢٠ ضعفا مما كانت عليه الاذاعة فى سنة ١٩٥٢ وتذيع فى وقت واحد خمسة برامج رئيسية من بينها برنامج ثقافى تعرفونه جميعا بالاضافة الى برامجها الموجهة الى كل مكان فى العالم بسبع وعشرين لغة . ولدينا تليفزيون يذيع ٣٠ ساعة يوميا على ٣ قنوات . ولدينا فى القطاع العام عشر فرق مسرحية علاوة على مسرح الجيب ومسرح العرائس وفرقتين للفنون الاستعراضية والشعبية وفرقة باليه وأوركسترا القاهرة السمفونى ، ولدينا أيضا كونسرفتوار للموسيقى ومعهد للباليه ومعهد للسينما ومعهدان للاذاعة والتليفزيون . ولدينا مشروع للمكتبات الشعبية بدأنا فى تنفيذه وسيغطى الجمهورية بأكملها فى المستقبل القريب باذن الله .. وبلادنا الآن فيها قصور ومراكز وقوافل للثقافة .. وفيها دور للنشر تعمل على تحقيق اشتراكية الكتاب العربى ، ويصدر عن واحدة منها فقط كتاب كل ٦ ساعات .. ولكننا نضع أمامنا دائما أن هناك حدا أدنى للخدمة الثقافية والاعلامية يجب علينا أن نصل اليه . هذا الحد الأدنى هو حسب تقديرات اليونسكو فيما يتعلق بوسائل الاعلام فى أى بلد من البلدان هو عشر نسخ من الجرائد اليومية وخمسة أجهزة راديو ومقعدان فى السينما لكل مائة شخص من مجموع السكان .

وما زاد عن ذلك فى هذه الميادين وفى ميادين المسرح والفنون التشكيلية فهو زيادة فى الاعلام وفى الثقافة من أجل الجماهير .

الكم والكيف

اما حديث الكم والكيف فقد استوفى حقه من المناقشة ، وكأنى بالمثقفين جميعا يلتقون عند ضرورة القضاء على الاقطاع الثقافى وعلى أن نعمل بمنتهى السرعة على أن نبلغ بالانتاج الثقافى كما وكيفا ما يمكننا من اقامة اشتراكية الثقافة ومن اتاحة المتع الثقافية لجميع المواطنين ..

تأصيل الثقافة

ان كل ما تحقق من نجاح لا يمكن ان يجعلنا نغفل عن نقطة جوهرية تتعلق بتأصيل ثقافتنا ، وذلك بلا شك من أهداف الثورة الثقافية الى جانب نشر الوعى وتوسيع قاعدة الثقافة والمعرفة وتشجيع الفنون ورفع مستوى الذوق العام .

ان تأصيل ثقافتنا معناه تعميق جذورها والعمل على اظهار طابعها المميز لها عن غيرها من الثقافات ، دون ان يتعارض ذلك مع اثرائها بتجارب الأمم الأخرى التى يمكن ان نتفاعل معها فنقيم بذلك جسرا ثقافيا بيننا وبين العالم كله ..

ولكننا فى ذلك كله أمام قضية كبرى تعود بنا الى حيث بدأنا ، وهى قضية الثورة الثقافية .

الثورة الثقافية

من فلسفة الثورة الى الميثاق قطعنا هذه الخطوات ، ولكننا الآن ، وقد اتخذنا من الميثاق دليلا للعمل الوطنى ، يجب أن نواجه مسئولياتنا ازاء الثورة الثقافية باعتبارها مكملة للاشتراكية والديمقراطية ، وعاملا أساسيا فى المحافظة على مكاسبنا وانتصاراتنا ، وضمانا لسيرنا فى الخط

الاشتراكى والديمقراطى السليم ، وحماية لنا من السلبية والانحراف .

ان الثورة الثقافية لا تعنى مجرد التنمية الافقية والرأسية لثقافة الشعب بمعنى توسيع قاعدة الثقافة لتشمل أكبر عدد من الناس وزيادة المحصول الثقافى الذى يتاح للجماهير ، وهى لا تعنى مجرد التقدم فى مجال الثقافة كما وكيفا ، وانما تعنى أولا وقبل كل شىء تغييرا جذريا فى القيم، وتعديلاأساسيا للشكل والمضمون معا ، وتجاوبا مخلصا مع الثورة السياسية والاجتماعية بحيث لا تتخلف الثقافة عن الركب الثورى أو تجد نفسها عاجزة عن الارتفاع لمستوى الأحداث التاريخية التى تشهدها جمهوريتنا وتشهدها المنطقة العربية كلها ، ولا نطلب من الثورة الثقافية فوق طاقتها اذا دعونا ثقافتنا لأن ترتفع لمستوى الأحداث التى تشكل مصير العالم بأسره .

قيم جديدة

اما فى حديث القيم فيكفى ان أضرب مثلا بقيم تغيرت فى مجتمعنا وينبغى ان يجد هذا التغير طريقه الى ثقافتنا والا قضت على نفسها بالعزلة القاتلة وقطعت عن نفسها شريان حياتها وهو صلتها الوثيقة بالمجتمع .

لدينا مثلا فكرة « المحسن الكبير » الذى تنحنى الرءوس اجلالا له وتقديرا ويتخذه الناس مثلا أعلى لمجرد أنه يذبح عجلا ويوزع لحمه على الفقراء والمساكين ، أو لانه يربت بيده الكريمة على ظهر طفل من ابناء الفلاحين الذين يعملون على أرضه ، أو لأنه يحضر عرس واحد من هؤلاء الفلاحين ويمنحه مبلغا من المال ، بصرف النظر عن أنه اقطاعى مغتصب لرزق هؤلاء الفلاحين جميعا وسالب لحريتهم وحاجب عنهم كل فرصة حقيقية للتطلع الى حياة أفضل .. هذا الموقف ازاء مثل هذه الشخصية قد اختفى فعلا من علاقاتنا الاجتماعية بعد ان انكشفت الحقائق وقضت الثورة على الاقطاع . وقد تكون هذه الشخصية ، أو هذا الموقف بالنسبة لها فى العلاقات الاجتماعية ، قد بدأت تختفى من ثقافتنا سواء فى الادب أو فى السينما أو فى الفنون الأخرى الا ان تكون موضع ضحك وسخرية . ولكن المهم أن تظهر قيم أخرى بديلة هى القيم التى يرفع لواءها المجتمع الجديد كشرف العمل وواجب العمل وكرامة المواطن وكرامة الانسان وتقديس الأسرة وتقديس الديمقراطية والتقدم .. فالثورة الثقافية لا تسمح باستمرار تلك القيم التى هدمتها الثورة الاجتماعية فذلك تناقض لا بد من ازالته بازالة تلك الانقاض ، كما أنها لا تسمح بأن يظل مكان تلك الانقاض فراغا تتوه فيه العقول وتنحرف الاتجاهات . وبعبارة أخرى ان ثورتنا الثقافية ثورة بناءة . ولا يكفى فى ذلك أن تسير فى آثار الثورة الاجتماعية وتتجاوب معها بل هى فى الوقت نفسه رائدة لها ، ودافع من أهم دوافعها ، واساس متين للبناء الاجتماعى الذى تقيمه وتدعمه ، كما أنها بعد هذا وذاك درع يحمى هذا البناء ويحمى تطوره ونموه ويقيه شرور الانحلال أو الانحراف ..

الاحساس بالجمال

ويقول الميثاق عن القيم الخلقية والجمالية فى المجتمع الجديد ان مجتمع الرفاهية قادر على ان يصوغ قيما أخلاقية جديدة لا تؤثر عليها القوى الضاغطة المتخلفة من العلل التى عانى منها مجتمعنا زمانا طويلا ، وان هذه القيم لا بد أن تعكس نفسها فى ثقافة وطنية حرة تفجر ينابيع الاحساس بالجمال فى حياة الانسان الفرد الحر ..

وهكذا نجد ان مجتمع الرفاهية الذى تسود فيه الحرية والعدالة الاجتماعية ، هو منبع القيم الجديدة وهو المجال الذى تنطلق منه واليه الثورة الثقافية .

والحرية فى الميثاق ليست حرية فى فراغ ولكنها حرية لا يمكن ان تفترق أو تنفصل عن العدالة الاجتماعية ، فلا حرية للفرد بغير تحريره أولا من براثن الاستغلال . وقد كان طريق الثورة فى ذلك هو القضاء على الاستغلال والتمكين للحق الطبيعى فى الفرصة المتكافئة، وتذويب الفوارق بين الطبقات وانهاء سيطرة الطبقة الواحدة . لقد كان أسلوب الثورة فى القضاء على التصادم الطبقى الناشىء عن المصالح التى لايمكن ان تتلاقى على الاطلاق بين الذين فرضوا الاستغلال وبين الذين اعتصرهم الاستغلال فى المجتمع القديم ، هو ازالة الطبقة التى فرضت الاستغلال لتتوفر امكانية السعى الى تذويب الفوارق بين الطبقات سلميا . وقد جعل هذا العمل

الثورى الذى انطوت عليه قوانين يوليو سنة ١٩٦١ امكانية الديمقراطية السليمة أمرا قابلا للتحقيق لأول مرة فى مصر .

التجربة الاجتماعية .. والتجربة الثقافية

هذه هى التجربة الاجتماعية الهائلة التى يمر بها شعبنا ويجتاز مراحلها بطريقة ثورية . ومثل هذه التجربة لا يمكن أن تجرى بمعزل عن تجربة ثقافية فى مثل ضخامتها وجرأتها . بل ان هذا التطور فى حد ذاته يمثل اتجاها فكريا واضح المعالم ، وتغيرا جوهريا فى النظرة الى علاقات المجتمع والى القيم والمعايير السائدة فيه . وهذا التغير فى النظرة هو أساس الثورة الثقافية .

مكان الثقافة

وليست القيم والمعايير وحدها هى التى تتغير فى ظل الثورة الثقافية بل ان مكان الثقافة نفسها فى حياة المجتمع يتغير تماما ، ولا تصبح مجرد قشرة أو طلاء أو واجهة أو شىء يصطنع اصطناعا ويضاف من الخارج الى حياة المجتمع . ونحن نجد رجلا مثل هربرت ريد يؤيد من يلعن الثقافة اذا كانت مجرد حلية خارجية جميلة نزوق بها شيئا قبيحا لا تقبله العين ، أو مشهيا يعيننا على ابتلاع طعام لا نستسيغ مذاقه .

ان هذه ليست ثقافة ولكنها قناع لا بد أن يتمزق تحت ضغط الاحداث ، ومن شأن مثل هذا النوع المصطنع من الثقافة أن تحتكره الطبقات المترفة ليكون ميزة لها تضاعف الفوارق التى تفصلها عن بقية المجتمع ، وشيئا تستأثر به تلك القلة المتمتعة بكل شىء لير فعها ، فيما تتوهم ، درجات ودرجات فوق الغالبية العظمى من أبناء الشعب ، ويجعل بينها وبين ملايين العمال والفلاحين هوة لا يمكن لهذه الملايين أن تجتازها . هذه الثقافة الاحتكارية الزائفة قضت عليها الثورة لتحل محلها ثقافة الملايين النابعة من الحياة الجديدة ..

واذا كان لنا أن ننظر الى الثقافة باعتبارها ، كما يقول اليوت ، المقومات الأساسية التى تجعل الحياة جديرة بأن نحياها ، فانها فى الوقت نفسه يجب أن تكون نابعة من هذه الحياة وجزءا لا يتجزأ منها .

القيم الروحية

ويعود الميثاق الى التكوين الثقافى للمجتمع الجديد فيشير بوضوح الى القيم الروحية الخالدة النابعة من الأديان والقادرة على هداية الانسان وعلى اضاءة حياته بنور الايمان وعلى منحه طاقات لا حدود لها من أجل الخير والحق والمحبة ..

والدين فى جوهره ، ودون أن يستغله الانتهازيون واعداء الشعب ودون أن يتجر به المتجرون ، فى مقدمة القوى الدافعة الى التقدم ، بل انه قوة ثورية ضخمة وليس عامل جمود وتخلف كما حاول الرجعيون أن يجعلوه . ولقد كان الدين الاسلامى ثورة اجتماعية وفكرية غيرت مجرى التاريخ وأشرقت على العالم بقيم جديدة وقوى خلاقة تمتد اليها جذور جانب كبير من ثقافتنا التى نعتز بها غاية الاعتزاز .

ويقول الميثاق « ان رسالات السماء كلها فى جوهرها كانت ثورات انسانية استهدفت شرف الانسان وسعادته ، وان واجب المفكرين الدينيين هو الاحتفاظ للدين بجوهر رسالته » .

ومعنى هذا الا تستغل الرجعية الدين لعرقلة التقدم ، والا يتخذه أحد تجارة ليشترى بآيات الله ثمنا قليلا ..

والثقافة أيضا كالدين لا ينبغى أن تسمح للرجعية باستغلالها ضد التقدم وضد تكافؤ الفرص وضد الشعب . ولا أن تتخذها تجارة تثرى من ورائها عن طريق الاحتكار أو عن طريق افساد تفكير الشعب وتحطيم قيمه والعبث بمصيره .

المراهقة الفكرية

ولكن الخطر على الثورة الثقافية وعلى الثورة الاجتماعية أيضا لا يأتى من الرجعية وحدها ، بل هناك خطر المراهقة الفكرية ، واساءة تقدير التطلعات الكبرى للجماهير ، ومحاولة فرض العجز عن التفكير الخلاق على المجتمع بأى صورة من صور الارهاب الفكرى والمعنوى .

وعندما عالج الميثاق هذا الخطر ودعا الى التصدى له والقضاء عليه وضع أمام أعيننا بمنتهى الوضوح ضرورة حماية الثورة الثقافية واحاطتها بالضمانات التى تكفل عدم تجمدها وعدم انحرافها .

وهذه قضايا لا يمكن أن نتجاهلها ونحن نبنى ثقافتنا الثورية ، وبنفس القدر لا يمكننا أن نتجاهل ضرورة هامة للغاية وضمانا آخر من ضمانات الثورة الثقافية . ان تراثنا الذى تمتد اليه جذور ثقافتنا ينبغى أن يصحح ويمحص فى جو حر منطلق تعميقا للوعى الثورى وللارادة الثورية .

التاريخ القومى

ونجد الميثاق يتحدث عن التاريخ الوطنى فيقول « ان أجيالا متعاقبة من شباب مصر قرأت تاريخها الوطنى على غير حقيقته وصور لها الأبطال فى تاريخها تائهين وراء سحب من الشك والغموض بينما وضعت هالات التمجيد والاكبار من حول الذين خانوا كفاحها » .

وليس ذلك الا مثلا من أمثلة التشويه المتعمد الذى لجأت اليه الرجعية عندما كان فى يدها الحكم والسلطان لتفسد الأفكار وتثبت فى الأذهان الصور والمعايير التى تتيح لها أن تطمئن الى سيطرة المفاهيم المعبرة عن مصالحها . فكانت الشعارات الفكرية التى ترفعها وتلوح بها للشعب ليجرى وراءها هى شعارات الاستسلام والخضوع ، أو شعارات الأحلام والأوهام .

سيداتى سادتى :

ارجو أن يتسع وقتكم لحظات أخرى نثير فيها موضوع اشتراكية الثقافة والثقافة الاشتراكية كعاملين هامين فى ثورتنا الثقافية كما حدد الميثاق معالمها واهدافها .

ان اشتراكية الثقافة هى أن نيسر الثقافة للشعب كحق لكل مواطن ، وقد أرسى الميثاق حق كل مواطن فى العلم بقدر ما يتحمل استعداده ومواهبه ، كما أكد ضرورة وصول فلسفة العمل الوطنى وهى بعبارة أخرى الثقافة الاشتراكية والفكر الاشتراكى بمبادئه وأسسه واهدافه الى جميع العاملين فى الوطن فى كافة المجالات ، بل وصولها اليهم بالطريقة الأكثر ملاءمة بالنسبة لكل منهم .

وليس هذا الكلام فى حاجة الى مزيد من الايضاح وانما هو مسئولية يلقيها الميثاق على عاتق المثقفين باعتبارهم قوة من قوى الشعب العاملة تتحدد وظيفتها فى المرحلة الراهنة من مجتمعنا فى حمل رسالة الثورة الثقافية .

ونستطيع أن نستوضح التحديد الكامل للثورة الثقافية فى عبارات للرئيس جمال عبد الناصر ألقى بها الضوء على الثورة الثقافية كضرورة حتمية من ضرورات الحل الاشتراكى .

قال الرئيس : ان الثقافة هى عماد البناء الفكرى للأمة ، وأنها تعنى العقيدة الفكرية والمذهب الفكرى ، وأن جيشها هو الشعب كله بجميع أبنائه من عمال وفلاحين ومثقفين وجنود ورأسمالية وطنية . وان الثورة الثقافية تضع نفسها فى خدمة الثورة السياسية والثورة الاجتماعية لأنها جزء منهما لا يمكن أن ينفصل ولا أن ينعزل . وهذه الثورة تتيح للشعب ثقافة الشعب ، المعادية للاستعمار والمعادية للاستغلال السياسى والاستغلال الاجتماعى ، والداعية الى الكفاية والعدل ورفاهية الانسان . وهى الى جانب ذلك تسمح بالاستفادة من كل ثقافة أجنبية بقدر ما فيها من قيم الحق والخير والجمال .

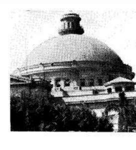
والثورة الثقافية بعد هذا كله هى التى تدعم التطبيق الثورى ، وهى التى تدعم الممارسة الثورية ، وهى التى تدعم العمل الثورى ..

الثقافة للشعب

كما أنه من شعارات ديمقراطيتنا واشتراكيتنا أن الحرية كل الحرية للشعب ولا حرية لأعداء الشعب ، فان الثورة الثقافية لا تسمح لأعداء الشعب أيا كانوا أن يفرضوا على الشعب ما يسمونه « ثقافة » أو أن يفرضوا عليه طبقية الثقافة أو اقطاع الثقافة بأى صورة من الصور .

وسيظل شعار ثورتنا الثقافية هو « الثقافة للشعب » .







احمد لطفى السيد كما عرفته

بقلم : عباس محمود العقاد

كان حزب الأمة يضم بين أعضاء مجلس ادارته وسائر أعضائه البارزين فئة كبيرة من السروات وأصحاب الجاه والثراء فى البلاد ، وكانت الصلة الجامعة بينهم كافة أنهم من « غير المرضى » عنهم فى قصر الأمير ، وأرادوا ان يتخذوا لحزبهم صحيفة على « أوجه » طراز بين الصحف الأوربية ، وبخاصة صحافة فرنسا التى كان معظم المتعلمين من رؤساء الحزب يتثقفون بثقافتها ويفضلون صحفها على صحف « انجلترا » دولة الاحتلال ، فاختلفوا زمنا على اختيار احدى الصحيفتين الكبريين فى باريس مثالا لصحيفة الحزب اليومية ، وهما الطان والجرنال .

أما الطان فكان المرجع لها عند العارفين بالشئون الصحفية أن ترجمة اسمها « الزمان » تجعلها أصلح للنداء عليها فى اللغة العربية .

ولكن « الطان » صحيفة شبيهة بالرسمية وعلى صلة بالدواوين العليا ، فليس من الموافق لحزب يسمى بحزب الأمة ويتجنب الاتصال بقصر عابدين وقصر الدوبارة على السواء أن يتخذها مثالا لصحيفته القومية .

فانتهى الخلاف الى اختيار « الجورنال » نموذجا لصحيفتهم .. و « الجريدة » هى ترجمة اسم الجورنال .

وظهرت « الجريدة » على مثال الجورنال فى الصبغة « غير الرسمية » وفى نظام التحرير وترتيب الصفحات ، وأظهر ما كان فى هذا النظام فتح صفحات « الجريدة » للكتابة الأدبية بأقلام ناشئة الجيل الحديث ، وربما فسحت فى صفحتها الأولى — الى جانب المقال الافتتاحى — موضعا بارزا لقصيدة عاطفية أو مقال طريف من مقالات الوصف والنقد الغوى ، وترددت على صفحاتها اسماء هيكل وعبد الرازق وطه حسين ومحمد السباعى وشكرى والمازنى والقاياتى وكاتب هذه السطور ، وغيرهم وغيرهم كثيرون .

وكان اللواء لسان حال الحزب الوطنى والمؤيد لسان حزب الاصلاح على المبادىء الدستورية يتقبلان الكتابة بأقلام الناشئين ، ولكنهما يقصرانها على الناحية السياسية ولا يرحبان بالكتابة الأدبية الا اذا كانت بأقلام الشعراء والكتاب النابهين من طراز شوقى وحافظ ومطران والمويلحى والمنفلوطى وأمثالهم بين أدباء الجيل المتقدم ، فاتجه الأدباء الناشئون الى « الجريدة » ولا سيما الطلبة والموظفون ، اذ كانت الكتابة فى السياسة محظورة عليهم ، وكانوا يكتبون فيها أحيانا الى الصحف عامة — ومنها الجريدة — بتوقيع مستعار .

وكنت أرسل مقالاتى أو مقطوعاتى الشعرية بالبريد فتنشر بعد يوم أو يومين من وصولها ،

ولكنى قدرت لاحدى المقالات انها لا تحل عند قلم التحرير محل الترحاب اذا وصلت اليه محولة من مدير التحرير ، فتعمدت ان اسلمها الى المدير يدا بيد ، ولم أجد صعوبة فى لقائه عندما قصدت الى مكتبه على غير ميعاد .

كانت المقالة على ما اذكر نقـدا لكتاب الاستاذ محمد لطفى جمعة عن « كلمات نابليون » .. وكان الاستاذ جمعة قد نقل بعض هــذه الكلمات كما ترجمتها بحروفها ولم يشر الى هذه الترجمــة ، فلما نبهت الى ذلك فى تعليقى على كتاب الاستاذ محمد لطفى جمعــة تذكرت انه صديق لاكثر المحررين « بالجريدة » .. فكان ذلك من دواعى التفكير فى لقاء الاستاذ أحمد لطفى السيد لتسليمه المقالة ، ولارضاء فضــول الشباب برؤية ذلك « الفيلسوف » الكبير الذى كنا نقرأ له ولا نراه .

واستقبلنى مدير الجـريدة استقبال الرعـاية والترحاب ، ثم تصفح المقــالة على عجل وأمر بارسالها الى المطبعة على الأثر ، وهو يقول مبتسما:
الا تخاف من نابليون يابنى ؟ .

قلت وانا اعلم ان كلمة الديمقراطية من احب الكلمات اليه واكثرها ترددا على اسانه وقلمه : الحمد لله على نعمة الديمقراطية !!.

ولفت نظرى أن امام الديمقراطية المصرية يلبس «البونجور» ويحرص على السمت «الارستقراطى» فى زيه وتقاليد سلوكه المهذب مع زواره ومرءوسيه، فثبتت فى ذهنى هذه الصورة ولاتزال ثابتـة الى اليوم ، فاذا ذكرت « لطفى السيد » فى غيبته فلست اذكره الا وهو يلبس البونجور ، بعد أن رايته عشرات المرات بالزى « الافرنجى » المألوف .

وعزز هذه الصورة عندى اننى رايته بعد ذلك يخطب بدار الجريدة وهو يلبسها ، ورايته وهـو يلبسهـا بديوان الأوقاف ، اذ حضر يوما لزيارة وزيرها « محمد محب باشا » وكنت فى حجـرة استقباله ، لأسلم مدير المكتب بعض المذكرات التى تعرض على مجلس الادارة .

أما ان « لطفى السيد » ديمقراطى المبـدأ فى تفكيره وسياسته ودعوته الوطنية فلا مراء فى ذلك ، ولا خلاف .

وأما انه « ارستقراطى » السمت والشارة فى مظهره ووجاهته فذلك أيضا مما لا مراء فيه ، ولا خلاف .

ولم تطل بى الحيرة للتوفيق بين الحالتين ولا أراهما نقيضتين .

لأننى لم البث أن شعرت من مراقبته ومراقبة الوجهاء من أبناء الفلاحين انهم جميعا ديمقراطيون على هذا المثال ، فهم كلهم ديمقراطيون لانهم ينكرون سيادة الطبقة التركية واستئثارها بشرف الوجاهة الاجتماعية ، وقد كان الوجيه التركى يأبى على أكبر الوجهاء الفلاحين أن يساويه أو يصاهره أو يتخذ من المظاهر الاجتماعية مثل مظهره ، وقد سمعنا الكثير من تعليقات البيوتات التركية على قبــول رئيس الوزارة لمصاهرة سعد زغلول ، وهو — على وجاهته بين ابناء الفلاحين — علم مشهور من أعلام القانون فى عصره .

قال لى عبد العزيز فهمى « باشا » مرة : ان لطفى ديمقراطى الراى والعقيدة ، ولكنه طــول عمره ارستقراطى بين الارستقراطيين .. وحكى لى انه كان يقتنى جوادا خاصا يتنقل به من بلد الى بلد للتحقيق والتفتيش وهو وكيل للنيابة ، ولا يكلف نفسه ان يطلب جوادا من خيل الشرطة كغيره من وكلاء النيابات ، وانه كان يتحـدى عظمة التركى بعظمة الفلاح ، فيلبس قفطان الوجيه الريفى ، وهو فى الدار .

ان « أحمد لطفى الســيد » اشهر المنادين فى الصحافة بمبدأ مصر للمصريين ، قد كان ديمقراطيا ليساوى المصريين بغيرهم من أصحاب السيادة فى بلادهم ، وكان ارستقراطيا ليتحدى الارستقراطيين من أولئك السادة المتغطرسين ، وقد أصهر الـى أسرة رجل كان من أقــران الخديو اسماعيل فى زمانه ، وهى أسرة المفتش اسماعيل صديق .

فليست ديمقراطية لطفى السيد الغاء للعــرف الاجتماعى فى آداب الطبقات ، ولكنها ديمقراطيـة المساواة بين أبناء كل طبقة من ابناء وطنه وغيرهم من الغرباء — اكل الغرباء : تركا فى الأصل لأنهــم شركاء الطبقة فى المجتمع ، وأجانب من جميــع الأجناس على عهد سيادة المحتلين .

والديمقراطية على هذه السنة بجميع معانيهـا هى المبدأ الواسع الذى كان يلحظه هذا الفيلسوف الوجيه فى حقوق الراى وفى حقوق الطبقة ، فليس ايمانه بتغليب راى الكثرة مانعا عنده للقلة أن تبدى رأيها وتقابل به آراء الأكثرين من المخالفين .

كان شعار « الجــريدة » كلمــة الفيلسوف الأندلسى ابن حــزم وهــو من قرائه فى مســائل الأخلاق والعقائد واختلاف الطوائف والعبادات .

وكان ابن حزم يقول : « من حقق النظر وراض نفسه على السكون الى الحقائق وان آلمتهـا لأول صدمة ، كان اغتباطه بذم الناس اياه أشد وأكبرهم من مدحهم اياه » .

وقد وضع هذا الشعار تحت عنوان الجريدة منذ صدورها فى شهر مارس سنة ١٩٠٧ الى احتجابها بعد ذلك بنحو ثمانى سنوات ، لأنه كان فى طوال هذه المدة يعلم ان معارضيه بالرأى أضعاف مؤيديه ، وكان أنصار الأحزاب من القائلين بالسيادة العثمانية والمشايعين للحاشية الخديوية والجانحين من الطرف الآخر الى مشايعة السلطة الفعلية أو مشايعة الاحتلال – كل أولئك الأنصـار كانوا أضعاف أنصاره فى حزب الأمة ، وقد فارقه شطر كبير من هؤلاء الأنصار فى منتصف الطريق ، وجنحوا الى ناحية القصر احتجاجا على ما سموه « استبداد محرر الجريدة بسياستها » وفيها ما فيهـا من مناصبة الأمير .

وهذا الديمقراطى الذى أباح للقـلة أن تعلن رأيها فى غير مداراة ولا مواربة ، هو هو الديمقراطى الذى يسلم للكثرة بحقها عنـد مفترق الطريق : وعند مفترق الطريق هذا سلم للكثرة من أعضـاء اللجنة السياسية بما قررته فى المفاوضات التى أجرتها وزارة أحمد ماهر ، وهو على رأى فى تلك المفاوضات غير ما تراه .

ولقد هنأنى فى الصباح الباكر على مقال كتبته بالاهرام مؤيدا فيه خطة الوزارة الماهرية ، فلما وافق اللجنة أخيرا على قرارها سألته فى ذلك ونحن عائدان فى سيارته من المجمع الى مصر الجديدة ، فقال : اذا كانت كثرة اللجنة وكثرة أهل البلد على هذا القرار فالكثرة لها حكمها الذى لا حيـلة لنا فيه .

وذكرته يومئذ – مازحا – بمخالفته للزعيم سعد زغلول بعد مفاوضات لورد ملنر ، فقال : بل هذا – أيا الأخ – من ذاك . فقد خالفت سعدا ، ولكنى لم أخالف كثرة الوفد فى النهاية .

على أن المبالاة بالعرف الغالب لم تكن شيئا هينا فى تقديرات هذا السرى الفيلسوف ، فقـد كان يولى ذلك العرف فوق حقه من المبالاة ، الى جانب تقديراته الفكرية أو تقديراته المنطقية . فلم تزل رعايته الفكر مع المراسم والتقاليد أرجح عنـده من هذه الرعاية له الى غير الجانب الموافـق لتلك المراسم والتقاليد .

وليس من التناقض أن يكون لطفى السـيد الفيلسوف كذلك وهو الثائر على الجمود والرجعية بلا مراء ، فانه فى ثورته يقف الى جانب مجتمع كبير ولا يقف الى جانب الشذوذ والانفراد ، وانما كان ايمانه بمبادىء الحـرية على قواعد الثورة الفرنسية ايمانا أيده مع الزمن أضعاف من خالفوه .

* * *

لقد كانت لهذا الثائر تقاليده التى يثور عليهـا ويعلن الحرب على أنصارها .

ولكنه لم يكن يحاربها الا من أجل تقاليد أخرى يسالمها ويقرها ويعمل على اقرارها .

وانما كان يفضل بعضها على بعض بشـفاعة الواقع ، أو بشفاعة « قانون » التقدم كما آمن به الثائرون العلميون فى ابان القـرن الماضى ، وثبتت عليه بقيتهم الى هذه الأيام من القرن العشرين .

* * *

لقيته بمكتبه وهو مدير لدار الكتب لتجـديد رخصة الاستعارة ، وقدم زميله العالم الجغـرافى « رافت بك » مدير المتحف العربى التابع لـدار الكتب فى بناء واحد ... فحيا تحية مقتضبة يلوح عليها شيء كثير من الامتعاض والابتئاس ، والتفت اليه الاستاذ لطفى يسأله : كيف حـال متحفك وآثارك يا رافت بك ؟.. قال : « رافت بك » ولم يفارقه امتعاضه وابتئاسه : انها أثر بعـد عين .. شباب هذا العصر لا يحفلون بماض ولا حاضر .. لا يقراون .. لا يدرسون .. افتقدهم فى متحـف آثار أو معرض فنون فلا تجدهم ولا تسمع خبرا عنهم ، ولكنهم موجودون ليلا ونهارا بين المراقص والقهوات .. والبارات .. زفت وقطران .. زفت وقطران .. الا يسمع هؤلاء الشبان بأحوال أندادهم فى البلاد الاوربية ؟.. ألا يسمعون بأندادهم مـن الأوربيين فى بلادنا ؟.. ألا يعرفون المفازة والغابات ومصاعد الجبـال التى ينطلق اليهـا الشباب يستجلون فيها جمال الطبيعة وينشدون فيها صحة الجسد والذوق ؟.

فنظر اليه الاستاذ لطفى مليا ، وقال له معاتبـا فى لهجة لا تخـلو من التأنيب اللطيف : الله .. ومالك منفعلا ثائرا هكذا يا سيدنا البك ؟..

فهدأ « رافت بك » ثم قال بصوت كصـوت فهـدأ « رافت بك » ثم قال بصوت كصـوت الصدى يحاكيه فى لهجته : عفوا يا سيدنا البك..

قال الاستاذ لطفى : يغضبنى أكثر مما يغضبك ، ولكن الحق على من فى هذه التقاليــــد الرثة ؟.. أرأيت هنــــاك شابا يخرج الى المفازة والغابات وحده ؟ ألا يخرج الفتى ومعه الفتاة أو تخرج الفتاة ومعها الفتى ؟ ألا يعرفون الحب بينهم قبل أن يعرفوا حب الجمال فى السهول والجبال ؟.

وشاركت الاستاذين فى الحديث قائلا : وهل يبتعد الفتيان عندنا عن البنات حيث يذهبون الى المراقص والبارات ؟.

قال الاستاذ لطفى : وماذا يصـــــنعون ؟ انهم يسرقون الحرية فى المرقص والبار ، وان نصيبهم من الحرية المشروعة لا يزيد عن نصيب الفتيات فى الخدور .

وهنا نلتقى بالجنتلمان الديمقراطى فى مجلسه وفى تفكيره .. انه لم يستطع أن يجيز لزميله ذلك « الانفعال » المنوع فى قانون « الاتيكيت » .. ولم ينتصر للثورة على التقاليــــد الرثة الا لأنه ينتصر لتقاليد أخرى لا تزال فى ثوبها القشيب .. ولكنها، على أية حال ، تقاليد لها شـفاعة من « قانون » التقدم المتفق عليه . وقد ظل الفيلسوف السرى على ايمانه بهذا التقدم المتفق عليه حتى نهـــاية حياته ، وحتى بعد تعديل ذلك القانون بقانون آخر ينسخ منه مادة مرفوضة كلما أقر منه مادة مقبولة، وهو قانون التطور الذى لا يقول بالتقــدم المطلق المطرد فى كل سبيل ، ولا يستلزم أن يكون كــل حديث فى عصرنا أصلح من كـل قـــديم فى ماضى العصور ، وبخاصة فى مسائل الأخلاق والآداب .

وكلما أباح فيلسوفنا لنفسه أن يمضى مع ابن حزم فى شجاعة الرأى ومخالفة الاجماع ، عاد الى رأيه المخالف فلم يتقبله الا لأنه قانون الغد المتفق عليه سلفا ، أو سارت الأمور حيثما ينبغى أن تسير . وقد قال فى ذلك من نصائحـــه للشباب : « كل ما تفكر فيه أو تلفظه أو تفعله انظر هل ترضى أن يكون قانونا للعالم أولا .. فان رضيت فافعــله فى غير خوف ،وان لم ترض فلا تفعله أبدا » .

* * *

وقد رأيت « أحمد لطفى السيد » مديرا للجريدة ومديرا لدار الكتب ومديرا للجامعة وعضوا بمجلس الشيوخ ووزيرا ورئيسا للمجمع اللغوى ورئيسا للجمعية الخيرية ، فلم تحتجب عنى خصـلة من خصلتيه فى وظيفة من هذه الوظائف المتلاحقة .

وهما السمت الوجيه والديمقراطية الصـادقة ، وكانت « ديمقراطيته » أجمل ما تكون فى مجـــال الرأى ومباحث التفكير ، وقد شهدناه نحو عشرين سنة فى هذا المجال بعد أن عملنا معه عضوا بمجمع اللغة العربية ثم رئيسا للمجمع بانتخاب أعضائه ، فكان أقدر رئيس عرفنـــاه فى مجمع من مجامع البحث العلمى دانت له ديمقراطيته بغير كلفة ، ودان لها زملاؤه احتراما لحق الحرية الفكرية واحتراما لرئاسته الأبوية : تلك الرئاسة التى كان لها سند من العطف المتبــادل أقوى من اسنـــاد المراسم والتقاليد .

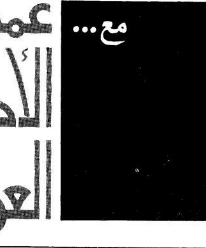
وكان رحمه الله يشـــترك فى المناقشة ويورد الشواهد فى أثنائها من محفوظاته الكثيرة ، وأولها القرآن الكريم وفى جملتها قصائد الشعراء الأقدمين من الجاهليين والمخضرمين والأمويين والعباسيين ، وربما حفظ للمحدثين كما يحفظ للأقدمين ، ولكنه يقصر شواهده فى مقام الاحتجاج بالسند المقبول على الأولين دون الآخرين .

وكان اجماع الأعضاء على توقيره وحبه يريحه كثيرا من كلفة الرجوع الى النظام فى رعايته لسنة المساواة التامة بين الأعضاء عند ابداء الآراء ، ولكنه كان يعمد الى الصمت الوديع كلما احتدم النقاش وحميت وقدة الخلاف وتكلم من يتكلم ورد عليــه من يرد واعترض عليهما من يعترض دفعة واحدة ، تختلط فيها الأصوات وتحار معها الأسماع .

ويميل الرئيس الى أقرب الأعضاء اليه يسأله مستسلما : هل آمنت معى بأننا فى المجمع اللغوى ؟ ويتفق أن أكون الى جواره فأقول : بغــير شكل يا أستاذنا .. وبتسكين الغين فى هذه الساعة !.

ويعود النظام توا فى لمحة عين ، وقبل أن يحوجه الأعضاء الى دق الجرس ، لأنهم يفهمون من همسته فى أذن جاره أو انطوائه على صمته انه يدق لهــم أبلغ الأجراس !.

وقد عرفناه من قبل ومن بعد على صورته التى لا تتغير ولا يختلف مظهر منها عن مخبر ، لأنهـــا صورة المفكر الذى تتجلى أعمق أفكاره فى مسالك حياته ، والذى يعيش لفكره وبفكره وعلى وفــاق فكره : ثائرا محافظا على قدر ، وديمقراطيا فى قرارة طبعه ، يزيده من الديمقراطية ولا ينقصها عنـــده أنه لم ينسها قط وهو فى سمت العلية وفى عزوف الحكيم الفيلسوف .





بقـــلم : **فؤاد دوارة**

ذلك الفتى الضرير الذى قهـــر ظروف حياته وبيئته ، واستطاع أن يصبح عميد الأدب العربى ، ومديرا للجامعة ، ووزيرا للمعارف .. وقبل هذا وذاك صاحب اكبر ثورة فكرية عرفها ادبنا العـــربى الحديث .. كيف تأتى له ذلك ؟.. فلتكن عبقريته الفردية الفذة ، ولتكن ارادته القـــوية الصامدة ، ولكنه يظل مع ذلك احدى معجزات زماننا ، ودليلا لا يدحض على خصوبة ملكاتنا ، خصوبة لا حد لها قد تفوق ما اشتهر من خصوبة أرضنا .. والا فكيف أمكن لريف بلادنا أن ينبت فى احدى قرى الصعيد مثل هذه العبقرية النادرة ؟..

ومنذ زمن بعيد وانا أتوق الى رؤيته والتحدث اليه ، بعد أن قرأت له وتعلمت منه الكثير .. واذا كنت لم أتتلمذ عليه تتلمذا مباشرا ، فقد كان معظم من علمونى بقسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية من تلامذته الذين يعتز بهم ويفخرون بتتلمذهم عليه، ومن ثم فأنا تلميذ تلامذته ، أو بمثابة الحفيـــد فى العلم على حد تعبيره هو ..

وحين نزحت الى القاهرة منذ عدة سنوات ، كان من بين أمانى أن أرى الاهرام والأزهر والجامعـــة ، وغيرها من معالم الحضارة المصرية العريقة ، وكذلك طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ، فكل منهم يمثل وجها من وجوه ثقافتنا المصرية الحديثة ، ومعلمـــا بارزا من معالم حضارتنا وشخصيتنا القومية ..

وقابلت العقاد ثم توفيق الحكيم ، وأخيرا ها أنذا يتاح لى ان أسعد بلقاء طه حسين والتحـــدث اليه والسماع منه ..

بمثل هذا كانت تحدثنى نفسى وأنا فى الطريق الى داره الأنيقة النائية فى طريق الهرم ، وكنت أخشى الا تسمح له صحته بلقائى او التحدث الى ، ولـــكن سكرتيره الوفى طمـــأننى ، وأكد لى أنه سيسره أن يجيب على أسئلتى ، وأن أسعد ساعات يومه هى التى يلتقى فيها بالأدباء الذين يزورونه ويتبادل معهم المناقشات والذكريات ..

وكان مساء عاصفا شديد البرد ، أعاد الى الدكتور طه حسين ذكريات شـــتاء آخر شديد البرودة ، عاشه فى فرنسا وهو طالب فى السوربون عام ١٩١٧، فشرع يحدثنا عنه وهو فى جلسته الوثيرة بحجرة مكتبه الدافئة .. انه أقسى شتاء عرفه ، فلم يكـن يجد الدفء الا فى مكانين اثنين فى باريس كلها : فى الســـوربون ، وفى مكتبة سان جنفييف ، فموارده المالية المحـــدودة اذ ذاك لم تكن لتسمح له بشراء الوقود أو التدثر بالصوف ..

ومضى حديث الذكريات عذبا سلسالا يمر بفترات الكفاح والنضـــال ، ومعارك السياســـة والرأى ، ومواقف الأساتذة والزملاء .. سعد زغلول ، ولطفى السيد ، ومحمد حسين هيكل ، والعقاد .. وحديث « الشعر الجاهلى » ومقالة « ضعاف » التى قدم الدكتور طه من أجلها للمحاكمة ..

ومرت ساعة أو أكثر قبل أن أجرؤ على مقاطعـــة الذكريات المتدفقة لاستأذن الدكتور فى نقل طرف

من حديثنا الى قراء « المجـــلة » .. وضحك فى بشاشة وهو يقول :

ــ حسنا .. جاء دور الصحافة اذن ..

واجبت :

ــ أبدا ، بل أدب خالص .. هل تحب أن تسمع أسئلتى ؟..

ــ هات ما عندك ..

وبدأت أقرأ الأسئلة التى أعددتها ، ومحدثى يهز رأسه بين الحين والآخر مبديا اعجابه بسؤال مرة ، واستنكاره لسؤال مرة أخرى .. وحين انتهيت طمأننى الى أنه سيجيبنى على أسئلتى كلها أو معظمها فى جلسة خاصة نتفق عليها فيما بعد ..

ومضت عدة أيام قبل أن يسمح وقت عميـــد الأدب العربى بلقائى مرة أخرى .. وفى الموعد الذى حدد لى كنت جالســا أمامه أطمئن على صـــحته ، وأرجوه الا يجهد نفسه فى الاجابة على الاسئلة ان بدا له ذلك ، ولكنه شرع يملى اجاباته فى هدوء وثقة، وصوته يتردد فى الحجرة الصغيرة رخيما وقورا ، كأنه صوت البعث الضخم الذى أحدثه فى أدبنـــا العربى العريق .. ومضت يدى تتابع كلماته كلمة كلمة ، وأنا أتمنى الا يتوقف أبدا ، بل يظل يحدثنى ويحدث الأجيال عن حياته وكفـــاحه ، وثورته الفكرية ..

سألته :

● **كل الظروف كانت مهيـــأة أمامك للمضى فى دراستك الدينية التقليدية، كيف تحولت الى دراسة الأدب ؟**

ــ رأيت أخى الشيخ أحمد حسين مع نفر من زملائه كانت دراستهم متقدمة يكثرون من حـديث الأدب ، ويتذاكرون فيما بينهم شيئا كانوا يسمونه « ديوان الحماسة » ويذكرون شيخـــا كان يدرس لهم هذا الديوان ويتنـــدرون بفكاهة هذا الشيخ وعبثه بشيوخ الأزهر وبالتقاليد الأزهرية بوجه عام، فأحببت أن أحضر هذا الدرس ، ولكن أخى وزملاءه نصحوا لى بالانتظار قليلا حتى أتقدم فى الدراســة الأزهرية ، وكنت أسمعهم يقرأون الشـــعر الذى اشتمل عليه الديوان ، وكنت أحفظه بمجرد سماعى منهم . وقد استجبت لنصحهم أشـــهرا ، ولكنى أحببت هذا الشعر وما كان هؤلاء الطلبة يقرءونه من شروحه وذكر مناسباته ، فلم أطق صـــبرا ، وجعلت أحضر هذا الدرس ، وكان درسا خـــارج برنامج الدراسات الأزهرية ، وكان الشيخ يلقيــه فى الضحى بين درس الفقه الذى كان يلقى فى الصباح ودرس النحو الذى كان يلقى بعد صلاة الظهر ، وكان يلقى فى مكان ممتاز هو الرواق العباسى الذى كان الاستاذ الشيخ محمد عبده يلقى فيـــه درســـه بين المغرب والعشاء .

ولم أكد أختلف الى هـــــذا الدرس أياما حتى شغفت به شغفا شديدا ، فواظبت على شهـــوده ، وعنيت بحفظ كل ما يلقى فيه من شعر .

وكان الازهريون يعدون هذا الدرس بين دروس العلوم الحديثة التى أدخلها الشيخ محمد عبده فى الأزهر ، كالحساب والجغرافيـا . وما هى الا أن أحببت الشيخ وأحبنى أشد الحب ، وأصبحت مـن أقرب تلاميذه اليه .. وهذا الشيخ هو سيد علـى المرصفى ، وكان أشـــد صفاته أنه يكره الأزهريين وتقاليدهم ، ويزدرى دراستهم ومذاهبهم فى هذه الدراسة . وكان يقضى أكثر وقته عابثا بالشيوخ ساخرا منهم ، محاولا أن يحبب الأدب الى تلاميذه ، ويبغض اليهـــم دروس الأزهـر المألوفة وكتبـــه التقليدية . وكان ينصح لنا أن نقرأ النحو والبلاغة والفقه فى الكتب القديمة التى كان الأزهر يجهلهـــا أشد الجهل .

ومنذ ذلك الوقت فتنت بالأدب واستاذه،وجعلت أسخر من شيوخنا وطرقهم فى الدرس .

وفى ذلك الدرس لقيت زميلين لم تلبث المودة أن اتصلت بينهما وبينى وهما الأســـتاذ أحمد حسن الزيات والشيخ محمـــود زناتى رحمه الله ، وكنا جميعا من أشد الناس سخطا على الأزهر وشيوخه وعبثا بالدروس والأساتذة . وكنا مشغوفين بالأدب الى أقصى حدود الشغف ، وكنا نسمع الدرس فى الضحى ، ثم نترك غيره من الدروس ، ونذهب الـى دار الكتب لنقرأ فيها كتب الأدب التى لم تكن تتاح لنا . ثم غير الشيخ موضوع درسه ، فترك « ديوان الحماسة » لأبى تمام ، وأخذ يقرأ علينـــا كتاب « الكامل » للمبـــرد ، فازداد افتتاننـــا بالأدب ، وحرصنا على أن ننقطع له ، وننفق عليـــه جهودنا وأوقاتنا .

واتسعت المودة بيننا وبين الأستاذ ، فكنا نذهب اليه فى داره ، ونتلقى عليه بعض الدروس فيهـا ، ونتلقى عليه بنوع خاص العبث بالشيوخ والاستهزاء بهم .

كذلك بدأ تحولى من الدراسة التقليدية الأزهرية الى الدراسة الأدبية ، ولم تمض أربع سنين علـى

انتسابى للازهر حتى انشئت الجامعة المصرية ، فأسرعت الى الالتحاق بها ، وفعل زميلاى مثلى ، ووجدنا فيها دروسا لموضوعات لم يكن الأزهريون يسمعون بها . فدرس للحضارة الاسلامية ، ودرس لتاريخ مصر القديم ، ودرس للصلة بين الأدب والجغرافيا . ذلك الى دروس اخرى أضيفت الى هذه الدروس بعد السنة الأولى للجامعة . ودعى كبار المستشرقين الأوروبيين لالقاء المحاضرات ، فكنا نختلف الى دروسهم فى كثير من الشغف . وكان يحببهم الينا انهم كانوا يلقون محاضراتهم باللغة العربية ، وكانوا كلهم يحرصون على اللغة العربية الفصحى، وهو الشىء الذى لم يكن الأزهريون يحفلون به ولا يلتفتون اليه .

ومع اتصال اختلافى الى دروس الجامعة جعلت انسى الأزهر ودروسه شيئا فشيئا ، وتغير اتجاهى فى الدرس تغيرا تاما . ومع ذلك فلم اقطع صلتى بالأزهر مرضاة لوالدى رحمه الله الذى لم يكن يتمنى شيئا كما كان يتمنى ان يرانى استاذا ذا عمود فى الأزهر ، أى ذا كرسى يشد الى عمود من اعمدة الأزهر ، ويجلس عليه الأستاذ ويتحلق حوله الطلاب . واظنك تعلم انى حاولت آخر الأمر ان اتقدم لامتحان العالمية فى الأزهر ، فلم انجح . ويشهد الله أن لجنة الامتحان حالت بينى وبين النجاح ظلما، لأن شيخ الأزهر اذ ذاك — الشيخ سليم البشرى — طلب الى اللجنة ان تسقطنى فى الامتحان كما كان يقال . ومصدر ذلك انى هجوته بشعر نشر فى بعض الصحف . ولم احزن على هذا الرسوب ، بل اكاد أقول انى فرحت به لأنى اتجهت بعده الى الدراسة الجامعية ، وكانت فى ذلك الوقت قد نظمت وانشئت فيها شهادة الدكتوراه ، فحرصت على ان اكون اول دكتور يخرج منها ، واتاح الله لى ذلك. وكان نجاحى فى الجامعة سببا لسفرى الى أوربا .

● **ماذا افدت من الدراسة فى الأزهر ؟**

— افدت من الدراسة فى الأزهر شيئا كثيرا جدا ، وهو الحرص الشديد على التعمق فى فهم النصوص وتجنب السطحية والعلم المحفوظ . ودراسة الأزهر فى تلك الأيام كانت تمتاز بتنشئة الملكات التى تتيح الفهم والتعمق والصبر على البحث . وليس هذا بالشىء القليل .

● **من أهم أساتذتك الذين لهم فضل كبير فى توجيهك وتكوين ثقافتك ؟**

— اولهم الشيخ سيد على المرصفى الذى وجهنى الى الدراسة الأدبية . ثم اثنان بعده من المستشرقين الايطاليين انتفعت بدروسهما فى الجامعة الى ابعد حد . أحدهما الاستاذ « نلينو » الذى كان يدرس لنا تاريخ الأدب العربى فى العصر الأموى خاصة ، والثانى الاستاذ « سانتيلانا » الذى كان يدرس لنا تاريخ الفلسفة الاسلامية وترجمة الثقافة اليونانية الى العربية بنوع خاص . أما الاساتذة الأوروبيون الذين تأثرت بهم حين اختلفت الى دروسهم فى « السوربون » فكثيرون ، اهمهم اربعة : « دوركايم » استاذ علم الاجتماع ، و « بلوك » أستاذ التاريخ الرومانى ، و « جلاتس » أستاذ التاريخ اليونانى ، و « ليفى بريل » أستاذ الفلسفة .

● **ومن أهم تلامذتك الذين تعتز بهم ؟**

وتردد الدكتور طه حسين قليلا ، ثم ضحك بمرح وهو يقول :

— انهم كثيرون ولا اريد أن اذكر بعضهم فاغضب البعض الآخر .

● **أنا أعلم ذلك ، وأعلم أنك أستاذ جيل بأسره بل عدة أجيال من الأدباء والأساتذة الجامعيين ، ولكنى أريدك أن تخص بالذكر بعض تلامذتك الذين برزوا بأعمالهم العلمية وجهودهم الأدبية ، ولن يغضب هذا الباقين .**

— اذن فقل انهم الأساتذة الذين يدرسون الآن اللغة العربية وآدابها فى كليات الآداب .

● **أنت ناقد ودارس أدب وأستاذ جامعى ، واديب منشىء ، ومترجم ، ومؤرخ ، ومفكر اجتماعى وتربوى ، ولك فى كل هذه الميادين نشاط ملحوظ . ما الجهد الذى تعتز به بصفة خاصة ؟ وأى هذه الميادين أقرب الى نفسك ؟**

— دراسة الأدب العربى القديم .

● **كنت أتمنى لو استعرضنا جهودك فى كل ميدان من هذه الميادين لنقف عند اهم ما حققته فيه .**

— اذا كنت تريد الحق فهو ما قلته لك .

● **اذن كيف نفسر هذا التشعب ؟**

— لقد حرصت على أن اتثقف ما وجدت الى ذلك سبيلا ، وعلى الا تكون ثقافتى أدبية خالصة ، فعنيت بالفلسفة والاجتماع والتاريخ اليونانى الرومانى ثم بالأدب اليونانى خاصة .

● **ما خصائص الثورة التى احدثتها فى منهج الدراسة الأدبية ؟**

ـ أهم ما تمتاز به دراستى للأدب هو حرصى على الا اكون عبدا للتقاليد وللاشياء المقررة ، وأن أعمل عقلى فى كل ما ادرس ، وان اتجـه بدراستى للأدب العربى نفس الاتجاه الذى يصطنعه العلماء الأوربيون فى دراسة الآداب القديمة اليونانية واللاتينية .

● **ما مقدار تأثرك بالمستشرقين ؟**

ـ تأثرى بالمستشرقين شـــديد جدا ، ولكن لا بآرائهم بل بمناهجهم فى البحث . وهذا يوصلنى احيانا الى ان استكشف كثيرا من الخطأ فى آرائهم لأن علمهم بالعربية وأسرارها ودقائقها اقل من علم المتخصصين العرب .

● **كان القدماء يحددون أربعـة كتب أو خمسة لا بد للمتأدب من دراستها ، هل تحـــدد للأدباء الشبان الكتب القديمة التى لا بد أن يقرأوها حتى لا يتهموا بالتقصير فى حق تراثهم ؟**

ـ الكتب التى حددها ابن خلدون وذكر أنها هى المصادر الممتازة للدراسات الأدبية هى قليل من كثير، والواقع ان كل ما كتبه القدماء فى الأدب والعلوم المتصلة به مهم جدا ، وعلى الأديب أن يحسن العلم به ما وجد الى ذلك سبيلا . واشهد بأنى عرفت النحو من كتاب سيبويه ومن « المفصل » للزمخشرى اكثر جدا مما عرفته فى الكتب الأزهرية التقليدية . ومع ذلك فقد كان الأزهريون يعيبون علينا قراءة هذه الكتب القديمة فى النحو ويرون ذلك بدعة .

● **هل تحدد أسماء كتب بعينها تنصح الأدباء الشبان غير المتخصصين فى الأدب العربى بقراءتها الى جانب ما يقرأون من كتابات المحـــدثين وأدباء الغرب ؟**

ـ هناك كتب كثيرة جدا ،كالكامل للمبرد، وكتب الجاحظ كلها ، وليس كتاب «البيان والتبيين» وحده كما ينصح البعض ، وكتب النقد عند القدماء مثل « الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، وكتاب قدامة ابن جعفر فى الشعر ، والكتاب المنسوب اليـــه فى النثر .

● **هل تذكر متى أطلق عليك لقب عميد الأدب العربى وفى أى مناسبة ؟**

ـ أطلق على هذا اللقب شعبيا عندما أبعـــدنى صدقى باشا عن الجامعة سنة ١٩٣٢ ، وكنت عميدا لكلية الآداب ، فلقبتنى صحف المعارضة بعميد الأدب العربى وليس عميد كلية الآداب وحدها .

● **كتابك « أديب » أقرب للترجمة الذاتية منه للقصة المتخيلة ، من ذلك الصـــديق الأديب الذى لازمك فى كل صفحاته ؟**

ـ هذا صحيح ، وصاحبى فى الكتاب شخصيـة حقيقية لن يفيدك ذكر اسمه بشىء، ولا انصح بنشره لان اسرته ما زالت موجودة . لقد كان زميلى فى الجامعة ثم فى السوربون ، وكان فى غـاية الذكاء والامتياز ، وقد انتهى نفس النهاية التى صورتها فى الكتاب . فجن أولا ، وما زال به مرضه حتى انتهى الى شلل عام ثم الوفاة .

● **فى خاتمة هذا الكتاب تقول ان صديقة صاحبك قد أرسلت لك حقيبة ضخمة مملوءة بأوراق فيهـا « أدب رائع حزين صريح ، لا عهد لفتنا بمثله فيما يكتب أدباؤها المحدثون.وقد هممت بنشره وقدمت بين يديه هذا الكتاب . ولكن هـل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية باذاعة هذه الآثار يوما ما ؟! »**
.. وسؤالى عن هذا الأدب، هل ما زلت محتفظا به، وهل تنوى نشره ؟

ـ هذه الآثار الأدبية التى ذكرتها فى خاتمة كتاب « أديب » آثار وهمية ، وهى تشير الى أشياء كنت أحب أن اكتبها انا واضيفها الى هذا الصديق الكريم رحمه الله .

● **بقى سؤال حملنى اياه رئيس تحرير «المجلة» وهو : « يقول بعض المراقبين ان الفكر عندنا لم يضف الى اليوم جديدا الى الفكر العالمى رغم النهضـــة الثقافية الملموسة ، وان انتاجنا ليس الا من قبيل الدراسة لانتاج الآخرين والاختلاف حول تفسيره .**

هل ترى هذا الرأى ؟ واذا كنت تراه فما تعليلك له؟

ـ لا ارى هذا الرأى ، وانما ارى اننا على الاقل قد استطعنا ان نقرأ الآداب الاوربية ، ونحـــاول تقليدها ، ثم لم نلبث ان تجاوزنا التقليد الىالابتكار، ووطنا فى الأدب العربى فنونا لم يعرفها الأدب العربى القديم : القصص ، والأدب المسرحى ، والنقـــد .

وليس معنى هذا اننا نستطيع ان نستغنى عن الآداب الأجنبية على اختلاف لغاتها . فنحن نريد لأدبنـا العربى أن يكون حيا ، والأدب الحى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة هو الأدب الذى يأخذ ويعطى . وقـد بدانا بالأخذ . ثم جعلنا الآن نعطى ، وجعلت كتبنا تترجم الى اللغات المختلفة ، وليس هذا بالقليل .



"سألت عنك العبير..." للشاعر: كمال نشأت

سَـــأَلْتُ عَنْـــكِ العَبِيرْ   والليـــل .. والذِكْرَيَات
وَمَا لَقِيتُ الجَوابْ
فَسِـــرتُ فَوْقَ الهِضَـابْ   أَقُــولُ فى كُلِّ بَابْ
يَا مَنْ رَأَيْتَ الضِيَـــاءْ   يَنَـــامُ فَوْقَ الـــورودْ
لَقَـــدْ رَأَيْتَ الحَبِيبْ   فَهَـلْ تَدُلُّ الغَرِيبْ ؟

* * *

سَـــأَلْتُ عَنْكِ الصَبَـــاحْ   والنَهَـــرَ .. والأُمْسِيَاتْ
وما لَقِيتُ الجوابْ
فَسِرتُ طَيْفَ اغْتِـــرابْ   وَعـدْتُ من كُل بَابْ
أَجـــرُ يأْسَ الوعــودْ   ودَمْعَ قَلبٍ طَعِـــينْ
فمـــا دَرَى بالطَـــريقْ   إِلَيْكِ .. رُوحٌ حَزِينْ

* * *

سَـــأَلْتُ عنْـــكِ العَبِيرْ   واللَيْـــلَ .. والذِكْرَيَاتْ
وَما .. لَقِيتُ ... الْجَوابْ ...





بشر فارس

بقلم : الدكتور يوسف مراد

فجعت الأوساط الأدبية فى أديب كبير وعالم جليل بوفاة الدكتور بشر فارس فى يوم ٢١ فبراير الماضى عن ٥٦ عاما ٠

ولد فى مصر عام ١٩٠٦ من أسرة لبنانية الأصل وأتم دراسته الثانوية فى مدرسة الآباء اليسوعيين فى القاهرة وحصل على شهادة البكالوريا عام ١٩٢٤ ٠ وكان شديد الاهتمام بدراسة اللغة العربية وقد اطلعنى فى مساء يوم الثلاثاء ١٩ فبراير أثناء زيارتى الأخيرة له على كتاب قواعد اللغة العربية الذى كان مقررا عليه فى المدرسة فلاحظت أن النص المطبوع يكاد يختفى تحت الشروحات والتعليقات التى كان يدونها ، وقد ازداد شغفه بدراسة اللغة فواصل البحث والاطلاع ، وقد عشق بصفة خاصة ديوان ابن الفارض فحفظه كله ولاشك فى أن ماتركه شعر ابن الفارض من انطباعات عميقة فى نفسه الناشئة الوثابة يفسر لنا هذا الطابع الصوفى الذى يميز تأملاته وانعطافاته فى عالم الفن والجمال ٠

سافر الى باريس وحصل على ليسانس الآداب ثم الدكتوراه فى عام ١٩٣٢ وكان موضوع رسالته العرض عند عرب الجاهلية ، وقد قص على ، كيف تعرف فى عام ١٩٢٨ بالمستشرق وليم مارسيه ٠ فكان يحضر عليه دروسه فى الكوليج دى فرنسى ، وفى أثناء احدى المحاضرات طرح الأستاذ سؤالا على مستمعيه ٠٠ طالبا الترجمة الفرنسية لعبارة « حصن منيع » فلم يتقدم أحد بالجواب ، وكان الشاب العربى ، يعرف الترجمة غير أنه تهيب الموقف فلم يجرؤ على الكلام ٠ وعند الحاح الأستاذ رفع يده وتكلم فكانت اجابته موضع استحسان الاستاذ وزاد تعجبه عندما علم أن الطالب عربى وأن اتقانه اللغة الفرنسية لايقل عن اتقانه لغته الأصلية ٠

والواقع أن بشر فارس من القلائل الذين جمعوا فى مرتبة واحدة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية والشاهد على ذلك أعماله ، بعضها باللغة العربية والبعض الآخر باللغة الفرنسية، وكان يضمن البحوث المنشورة باللغة الفرنسية موجزا باللغة العربية نذكر منها :

منمنمة دينية تمثل الرسول من اسلوب التصوير العربى البغدادى ٠ من منشورات المجمع العلمى المصرى ، الثالث ١٩٤٨

« كتاب الترياق » مخطوط عربى مزوق خاتمة القرن ١٢ ، من منشورات المعهد الفرنسى للآثار الشرقية ، القاهرة ١٩٥٣

« الفن القدسى فى التصوير الاسلامى الاول » من منشورات المجمع العلمى المصرى . القاهرة ١٩٥٥

«كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه»
من منشورات المعهد الفرنسي بدمشق، بيروت ١٩٥٧
«سوانح مسيحية وملامح اسلامية» في مخطوط عربي مزوق في القرن السابع. من منشورات المجمع العلمي المصري. تحت الطبع.
كما أنه ترجم الى اللغة الفرنسية كتابه المشهور:
«سر الزخرفة الاسلامية» من منشورات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية. القاهرة ١٩٥٢

ومسرحية «مفرق الطريق» وطبعت الترجمة الفرنسية في مطبعة مصر عام ١٩٥٢، كما أنه ترجم مسرحيته الثانية «جبهة الغيب» وسجل نصها الفرنسي عام ١٩٥٢ في جمعية المؤلفين والملحنين المسرحيين في باريس.

وعندما تقرأ النص الفرنسي لمسرحية «مفرق الطريق» لا تشعر بأنك بصدد نص مترجم بل بصدد نص يحمل في ثناياه سر اللغة الفرنسية كما أن نصوص بشر فارس العربية تحمل الطابع الأصيل لسر اللغة وسحرها وثرائها، وذلك لأن وراء النص روحا أمينا صادقا ولأن اللغة، عندما يمتلك الكاتب من ناصيتها وتصبح بين يديه أداة طيعة، تزيد من جلاء الفكر وعمقه، كما أن اصالة الفكر وتعدد وجوه لطائفه تزيد من رونق الالفاظ وبعد تأثيرها في النفس.

ولبشر فارس أيضا مجموعة قصص نشرها في القاهرة ١٩٤٢ بعنوان «سوء تفاهم». «ومباحث عربية في اللغة والاجتماع»، القاهرة ١٩٣٩ و«اصلاحات عربية لفن التصوير» من منشورات المجمع العلمي المصري، القاهرة ١٩٤٨. ومن الجدير هنا أن ننوه بمجهوده الموفق في تحديد مفاهيم المفردات الخاصة بالفنون التشكيلية والزخرفية. ويجد القارىء أيضا في كتابه «منمنمة دينية» الذي سبق ذكره مجموعة من الاصطلاحات مع تعريفها والتعليق عليها

هذا خلاف مقالات نشرها في عدة مجلات عربية وغربية ومن مقالاته الأخيرة مانشره في مجلة آخر ساعة، ١٩ ديسمبر ١٩٦٢ عن الفن التجريدي بعنوان «رسالة مفتوحة من فنان عربي الى خروشوف» ثم في المجلة نفسها ٦ مارس ١٩٦٣ مقاله الأخير:

«مسرح الجيب في خطر»
وكان شديد الاهتمام بالحركة المسرحية العالمية وتحوى مكتبته كنوزا في الأدب المسرحي وفي البحوث التي تدور حوله. ومسرحية مفرق الطريق التي مثلت في باريس في مسرح الجيب عام ١٩٥٠ كان يعيد النظر في نصها العربي ليعدها لمسرح الجيب أو كما كان يقول، لينقلها أكثر فأكثر من طور التلاوة الى طور المشاهدة ويرجو المعجبون بفن بشر فارس أن يشاهدوا قريبا على خشبة مسرح الجيب «مفرق الطريق» اسوة بمن شاهدوها في نصها الفرنسي في باريس وفي نصها الألماني في سالزبورج وفينا ومونستر فستفالن. وفيما يلي بعض خواطر حول أعمال بشر فارس المسرحية ورأيه في فن التأليف المسرحي

* * *

بشر فارس .. بين الحيرة واليقين

ليس حال الانسان في سعيه وراء النجم الذي تلألأ في مطلع الشباب سوى ترجح بين الحيرة واليقين يعيش الانسان في عالم غير متناه من الممكنات، وعليه باستمرار ان يختار وان يضع حدا لتردده لكي يواصل السعي الى الامام. انه يجد في العمل الذي ينجزه ملجأ يستقر فيه لحظة قبل ان تعود الحيرة تطارده فتدفعه الى اختيار جديد. انه لايلبث ان يخرج من (مفرق طريق) حتى يجد نفسه في مفرق طريق آخر. ولكن اليس لهذا السير من حد أخير يقف الطريق عنده؟

هناك جبل شامخ، تختفي قمته بين السحاب وعند أسفله ينتهي الطريق وتضيع معالمه فيتوقف القوم عن المسير ويستقر كل واحد في زاويته، راضيا بالفتات الذي جمعه بعد طول عناء، غير مصغ الى أصداء الحيرة التي لاتفتأ تتردد بين جوانبه. أما اليقين فمن العبث محاولة ادراكه، انه سراب وخداع، فقد انطفأ النجم وخبا الشعاع. ولكن هب من بين القوم فتى ليصعد في الجبل ملبيا نداء «جبهة الغيب»

هذا الفتى هو بشر فارس الذي ظل طوال حياته يصعد في جبال المعرفة والجمال، حتى غاب عنا وراء جبهة الغيب. هل ظفر أخيرا باليقين الذي كان ينشده؟ وهل هناك يقين آخر غير يقين الموت؟

«مفرق الطريق» و «جبهة الغيب»
مسرحيتان لبشر فارس، كتب الأولى في عام ١٩٣٨ والثانية في عام ١٩٦٠، والمعرج الذي يصل بينهما

يرسم لنا خط السير الذى نهجه الكاتب فى أسلوب التأليف المسرحى ، ويصور أعمق جانب من جوانب شخصيته .

حيرة الباحث الذى لايرضى بالمألوف المتواتر ،بما يطفو على السطح بعيدا عن اللب والجوهر ، فيواصل المطاردة والتنقيب كى يعمق الفكرة حتى جذورها وينحت لها القالب اللغوى الذى يضمن حيويتها ويزيدها ثراء ، فينتهى به هذا العناء المضنى الى ما يشبه اليقين . فقد تم الوفاق والتفاهم بين الفحوى والمبنى ، بين المعنى والأداة . فالعبارة فيها من الكثافة مايضمن تماسكها واتساقها، وفيها من الشفافية ما يوسع دائرة اشعاعها بالايحاء والتلويح .

هذه الهالة من الاشعاع الايحائى من مقتضيات الكتابة الأدبية ، فبدونها لايستمر الاتصال بين الكاتب والقارىء . ان المحرك الأول للكتابة ليس فكرة هامدة ولافكرة واضحة المعالم ، بل خبرة نفسية ومعاناة عاطفية . وهذه المعاناة تخلق فى الشاعر حاجة ملحة الى التعبير وأول لغة للتعبير خلجات القلب واضطراب التنفس وارتعادالعضلات، ثم تبحث هذه الاختلاجات الجسمية عما يهدئها وينظمها ، فتتكاثف سحب الفكر ويزداد شكلها تحديدا عندما تبدأ الأصوات ، والألفاظ تناوئها وتحاول محاصرتها . وقلما يرضى الفكر ان ينحصر فى شكل ثابت وان ينصب فى قالب صلد ، كما ان اللفظ قلما يصبح شفافا تماما كما هو الحال فى الرموز الرياضية ، وحتى فى حالة وصوله الى درجة كبيرة من الشفافية والمرونة فان الفكر يظل يضن بكثير من مكنوناته فيبقى وتره مشدودا كما يبقى مضرما شوق القارىء الى استكناه المزيد من المعنى .

بغية الأديب الشاعر أن يشاركه قارئه فىخبرته النفسية وفى معاناته للتعبير عن هذه الخبرة . وكلما كانت الخبرة غنية كان التعبير عنها أشق . وتزداد المشقة توترا عندما تظل الأفكاروالتصورات ضاربة جذورها فى لحم الشاعر ودمه ، غارقه فى لج الانفعالات والعواطف . وهذا كان حال بشر فارس الأديب الشاعر فى معاناته للكتابة والتعبير . وقد شاهدته فى زيارتى الأخيرة له كيف كان يتألم وهو يبحث عن التعبير الموائم لمعنى من المعانى وكنا بصدد الحديث عن مسرح اللامعقول وكان غيرراض تماما عن هذه التسمية . وكان يؤكد لى مرارا ان الافكار والمعانى والتخيلات والتصورات مهما تتنوع وتتشعب ، ومهما تدق وتلطف فان اللغة العربية تعى من الألفاظ والتعبيرات مايسمح للأديب بأن يعبر عن أدق الخبرات الانسانية وأعمقها . وموقف الذين يأخذون على لغة بشر فارس تأنقها وغرابتها يرجع اما الى جهلهم لكثير من مفردات اللغة أو الى ضحالة خبرتهم الانسانية وسطحية تفكيرهم .

ان أديبنا الراحل كان ألد عدو لما يسميه المحدثون بالكليشيهات اللغوية . لم يكن يستعمل هذا اللفظ الدخيل الأعجمى ، بل كان يقول « الرواسم » .. لنتخذ هذا اللفظ مثالا لنبين الى أى حد كان بشر فارس محقا فى دعوته الى احياء لغتنا التى نحلت وضمرت تحت أقلام ـ كدت أقول تحت معاول ـ أنصاف المتعلمين . فالرواسم ، جمع روسم وهو الخاتم ومايطبع به الطين ونحوه على رأس الخابية ونحوها ، أو خشبة مكتوبة بالنقر تستخدم كالخاتم . أن معنى « روسم » يصدق تماما على مفهوم « كليشيه » ولكن كان من الضرورى ان يأتى بشر فارس لكى يبعث من سباتها مئات الألفاظ التى غشيها غبار الاهمال والنسيان ويرى بشر فارس ان الرواسم هى مقبرة الفكر ، فهو يقول « أف » للرواسم التى صارت وساوس يصبها الأدب اليابس فى وجه القلم الغض ، فتحرم الانشاء ان يدل على صاحبه دلالة حافلة .

أسلوبه المسرحى الرمزى

فى التوطئة التى كتبها بشر فارس فى صدر مسرحيته « مفرق الطريق » يبسط لنا أسلوبه فى التأليف المسرحى . انه يتبع الطريقة الرمزية ، غير أنه يحرص على أن يوضح لنا مايقصده بالرمزية فهى ليست اقامة شىء بدل شىء آخر من باب التخييل أو التكتيم ، وليس الرمز مجرد لون من الوان التشبيه أو الكناية الى غير ذلك من ضروب المجاز يكون للعقل الحظ الأكبر فى وضعها وتذوقها . الرمزية هى استنباط ما وراء الحس من المحسوس واستشفاق المضمر فى صورته البريئة قبل ان تنتظمها الأفكار المتواضع عليها والتى يكد الذهن فى تنسيقها . ورمزية بشر فارس تقترب من السريالية دون أن تستسلم لها كلية ، فهى رؤية جديدة منزهة تنصرف عن المبتذل والمألوف والرتيب ليستوقفها الغريب والمدهش والمروع . والرمزية بعيدة كل البعد عن التعليم والخطابة والحساسية

الزائفة والوصف الموضوعى ، واذا كان الأسلوب الرمزى يخلع على الفكرة شكلا محسوسا فليس هذا الشكل غاية فى ذاته ولكنه يظل خاضعا للفكرة • غير أن التعبير الرمزىلايرمى الى تركيز الفكرة فى ذاتها ، فهى تظل محاطة بهالة براقة من الصور والتلميحات • يقول بشر فارس فىحديثه عن طبيعة الرموز :

ليست رموز آراء تنصرح مصادرها وتطرد مسابلها : ولكن رموز نزعات ملتبسة ، وممكنات « نافرة ؟ رموز ممتنعات استسلمت لبدوات الهمة ، ساعة يغلغل الظلام فتغيب رجفات العاصفة عن بصر الراصد ، واذنه الساهرة تسترق هزيز الريح وصفق الموج ، فتنبىء بهما فؤاده تحت ستر الابهام،فكان نشاط الراصد أخذه دوار فجمد ، ودون الجمود كنز من الرجات الصامتة » (مفرق الطريق – ص ١٥)

وتمثيلا لرأيه فى الكتابة الرمزية يصف لنا بشر فارس موقف المصور الملهم من النموذج الذى يعبر عنه بالأشغال والألوان على لوحته ، مستوحيا الطبيعة الصادقة التى تنكر القياس فى التخطيط والفتور فى التعبير ، وهو لايكاد يحفل بالمنطق لأن المنطق ينشأ عنه تدبير يعوزه لهب الحياة •

ثم يقابل بشر فارس بين الرقص الجامد ، المضبوط نهجه ، المأموم خطوه والرقص المبدع ، المعبر عن عطفات احساس الراقصة الموسيقى عندما ينقلب السماع حركة ،

« .. فاذا بها ترقص على خفقان قلب وضربان عرق ، اذعانا لاشراق الساعة وانقيادا لهواجسها ؟ فتخلص الغريزة من الكبت وتنصر الاضطراب النفسانى من الاختلاج المضوى ، فتسرد الرقصة وثبة حرة ، وثبة النفس اللطيفة نحو الغبطة المضنية » (مفرق الطريق – ص ١٨)

ثم يتجه صوب الموسيقى فيشبه كتابه المنشىء المبدع باللحن الذى يغلب فيه الارتجال الملهم على الصناعة الموقوفة .

« كانما اللحن حديث يشققه فتية انس بعضهم الى بعض ، فيحتفل وينتثر ويقر ويفر وينشط وينكسر . واللحن يحدوه طائفة من المدات والهمسات ، تلائمه مرة وتنافره مرة : طائفة من الأصوات المفردة بين حادة وثقيلة ومصفحة ومرخمة ؟ معها النقلات المنفصلة بين مقلقلة ومضغوطة ، وجالسة وطافرة ؛ كانها جميعا على هامش اللحن ، تحكى تلون نسجه ، وتراسل تعرج قصده ، فتساوق أنفاسه حتى ينقضى . » (مفرق الطريق – ص ١٨)

الرمزية اذن هى وسيلة التخلص من المألوف المبذول ، من المنطق الجامد والعقل المجرد ، من الأفكار المتواترة والرواسم الهامدة ، لاستشفاف الوجود عند ينابيعه الأصيلة ، واستكناه عالم الروح فى نبضاته العميقة • والرمزية فى شمولها تركيب وتداخل بين طبقات من الرموز : رمزية اللفظ ، ثم رمزية العبارة ، ثم رمزية الموقف والحدث ، ثم رمزية البناء بأجمعه مع مايحيط كل طبقة من هالات وهوامش ، من أضواء وظلال ، من ايهام وتلميح. وقد ينظر بعضهم الى هذا البناء المركب على أنه غامض ملتبس مجاوز لحدودالمعقول• ويرجع هذا الاحساس بالغموض الى اعتياد التفكير السريع المتقطع الذى يطالب اللفظ بالشفافية الكاملة ، وبتكافئه التام مع المعنى وهذا أمر محال فأصحاب هذا الرأى يحرمون انفسهم من لذة الكشف ومن متعة المجاذبة والمؤانسة . وبهذا الصدد يقول بشر فارس .

وعندى انه قد حان الزمن الذى فيه يصبح الايجاز والايماء فى الانشاء الرفيع احب الى القارىء او الناظر العربى الرهف من التطويل والتذييل ، فيمتد له من اقتصاد البيان سبب المساهمة فيشاطر المنشىء فنه . بذلك تدرك غاية الأدب العالى » (مفرق الطريق – ص ٢١)

مسرحية « مفرق الطريق »

الاحساس الدفين الذى ارتسمت على نسجه معالم هذه المسرحية الصراع بين العقل والعاطفة التقابل بين ، الهضبة الصخرة والروضة الزاكية ، حرج النفس عندمفرق الطريق قبل أن يتم الاختيار وتستأنف الخطى نحو مفرق طريق آخر ..

والمسرحية فى مبناها وفحواها تصدق عليها الرمزية المركبة التى تحدثنا عنها سابقا •حوادثها قليلة ضئيلة ولكن ايحائيتها بعيدة الأثرة عميقة التغلغل • هى شبيهة باللوحة الفنية التى تتعانق فيها الأشكال على نمط غير مألوف ولكنه جميل ، وتهتز على سطحها ومضات من الضياء تتخللها ظلال هامسة • وعبثا يحاول المتأمل ترجمة هذه السمفونية اللونية الى ألفاظ لغة الكلام لوصل تأثره الى الآخرين • واذا حاول الانتقال من لغة الى لغة اخرى فان كل ماسيتبقى بين يديه مجرد هيكل فارقته الحياة •

لاتستكمل المسرحية وجودها الا اذا مثلت ، الا اذا عايشها الناظر فى الجو السحرى الغريب الذى يلفها ويغمرها ، وأحس بخلجات قلبه مع حركاتها وسكناتها ، يتلمس بفكره وشوقه معالمها الغامضة مستضيئا باللاحق حتى يبصر السابق ، متحدا من حين الى آخر مع شخصياتها لأنها فى مجموعها تمثل العالم الداخلى لكل من أراد ان يحيا ملء

حياته بكل مافيها من تعارض وتناقض ، ومن مخالف ومحال ، من معقول ولا معقول ، من اطمئنان وقلق .

اشخاص مسرحية « مفرق الطريق » أربعة : امرأة فتية ، سميرة ، تتنازعها حلاوة الماضي الموجع وراحة الحاضر المقفر . أبله ، لايقوى على الكلام ولكنه يدرك الشيء الكثير .

منصور ، شاب في الثلاثين ، عنوان الانسان العادي ، المنشأ في حلقة المواضعات الاجتماعية . واخيرا الناي الذي تراسل ترنيماته مواقف نفسانية معلومة ، هو نفس رائق يتردد في شقاوة البشرية . لايمهل المؤلف الشاهد فيفاجئه منذ اللحظة الأولى بسؤال غريب :

« هل الكلاب تمص القصب ؟! ان الأبله لا يعرف الا الضحك وتريد سميرة أن توقظ احساسه لكى تسيل دموعه . وهى تتحسر لأن هذا لا يمكن حصوله ، كما ان الكلاب لا يمكنها مص القصب . سيبكى الأبله فى ختام المسرحية وسيراسله الناى فى البكاء ، وتصرخ سميرة فى الأبله : أصبحت تبكى ؟ انت .. ان الكلاب تمص القصب اذن : مستحيل صار ممكنا .. »

ان بعض النقاد الذين تناولوا المسرحية واسلوب صاحبها في التفكير والأسلوب لم يفتهم أن يذكروا من أدباء اللامعقول والعبث ألبير كامو وفرانز كافكا وعدوا هذه المسرحية من طلائع هذا اللون من الأدب وإذا كانت حركة « مفرق الطريق » حركة داخلية تنبع من أعماق النفس المعذبة فان السؤال الذي يصدم ويدهش الآخر لايبدو غريبا لصاحبه . فلما يطرح وجدان سميرة على عقل منصور هذا السؤال الغريب : هل الكلاب تمص القصب فان منصور يتعجب في صمت فتقول له سميرة في بطء .

« رب عبارة يستغربها السامع هى معقولة عند من صاغها . سؤالى يدهشك ، ولو جالت افكارى فى ذهنك وتجاوبت على نحو ما تجول فى ذهنى وتتجاوب لزال دهشك . ان الاشياء لا وجود لها الا بنا ، وكل واحد منا عالم خلا بنفسه . » (ص ٣٥)

وبعد حوار قصير بين سميرة ومنصور يقول منصور وهو يهم بالانصراف :

« اف لهذا الكلام المعقد ! »

« تريدون الأمور واضحة خشية على سلامة أفهامكم . اينبغى لكل أمر يحصل ان ينساق على الفور الى زاوية فى رءوسكم ، كانها تنتظره على اطمئنان ؟ متاع يتدرج فى خزانة .. لا شىء ابغض الى الحياة من اطار يعد لمجراها . ان الروح والفكر ينكران السد والحد . وانتم يحلو لكم ان تقهروا مايفور .. ان ترجعوا من يهيم » (1)

وعندما يصرخ منصور ضجرا : كفى ! يعود الماضي ويذكر أنه أحب سميرة في الماضي وتبادلا الحب ويعجب للتغير الذي طرأ عليها . فتقول له في صوت خافت : الحب مرحلة الى الفناء . أمر آخر غريب ؟

أحبها منصور في الماضي ثم قال لها كفى فأذلها واليوم يصرخ فيها مرة ثانية : كفى ! خوفا من أن تجره الى ماوراء المعقول . فتعرض عنه سميرة وتقول له ابعد ثم تلتفت الى الأبله وتصيح : اضحك فيضحك الأبله في تراخ . وهذه الضحكة هي التي تثلج قلب سميرة وسبيلها الى الحياة ان ينفرش الثلج من حولها . ويجرى بينهما الحوار الآتى :

منصور « مترفقا » : ولكن الا تهفو نفسك الى الدفء احيانا؟
سميرة تقر فى استسلام : تغالبنى فتهفو . « نتماسك » غير ان الدفء منحة الشمس ، ولذة الشمس – ويلى ! – فى حرقتها .
منصور : ولكن ، بشىء من التعقل نتجنب الحرقة
سميرة : التعقل نصيب من تصنع الاحساس . مثلى لابد له من الاحتراق (ص ٤١) ..
منصور : ولكن ، قلبك ؟
الأبله : يضحك
سميرة : قلبى ؟ .. لفظ طالما اداه لسانى حتى ضاع معناه
منصور : ولم الاطالة ؟
سميرة : الجريح لا يمل دغدغة جرحه
منصور : سميرة !
سميرة : ألم أقل لك انى لست أنا .. ؟ هذا اسم تلف ..
منصور : ولكن
سميرة : كم تستعمل « ولكن » !
منصور : لو كان الأمر المطلق موجودا ، استدركت
سميرة : انه لموجود
منصور : هل عندك دليل ؟
سميرة : تمام فرحتى بضياع ما ملكت يدى . (ص ٤٣ – ٤٤)

يمثل لنا هذا الحوار على قصره جانبا هاما من آراء بشر فارس : الاحساس الصادق أعلى مرتبة من التعقل ، ترديد اللفظ بعينه يضيع معناه فيصبح كالعملة الممسوحة ، في التألم لذة لأنه يقوى الشعور بالذات الأنا الاجتماعي قناع يخفي الأنا العميق ، أو كما يقول الشاعر رانبو .. Je est un autre واخيرا : الزهد الكامل هو السبيل الى المطلق .

وعلى هذا المنوال يسير الحوار ، عقد من الجواهر هي « طائفة من النظرات صبها الزمان في قوالبها ، وكل شيء موصول بهمة الفكر طال عهد نشأته واستوائه لاينقاد دفعة ، بل على المستطلع أن يتأتى له يستشفه ، وفي ذلك لذة الكشف » (ص٢١)

وبعد تردد ترفض سميرة أن تستسلم للحب فتقول مرتجة :

(1) ص ٣٧ . يختلف النص هنا عما جاء فى النسخة المطبوعة للمسرحية . فيه التعديل الذى ادخله بشر فارس فى النسخة التى كان يعدها للمسرح . فقال زاوية بدلا من خلايا قريبة ، وتقهروا بدلا من تضغطوا .

اما أنا .. أنا .. فنصيبى هوج العاصفة العليا ـ « لمنصور والابله فى هدوء وقد أشرق محياها » **خذا هذا الطريق .. الذى لا نور فيه .. الذى ينحدر »**

تلك هى بعض نواحى مسرحية (مفرق الطريق) ربما تدفع القارىء الى الاطلاع عليها الى أن تتاح فرصة مشاهدتها على مسرح الجيب ، فقد اشاد النقاد فى الشرق والغرب بأسلوبها الشعرى وبلمساتها المرهفة ونظراتها العميقة . فقد ذكرها بروكلمان فى الجزء الثالث من كتابه تاريخ الآداب العربية طبعة ليدن ١٩٣٩

« عند هذه المسرحية البازغة فى اسلوب شعرى مبتكر ، .. نحن على أبواب تطور جدير بان يحدث تجديدا فى الحياة الأدبية ، أو أن يضيف اليها ثروة . ولن يكون هذا التجديد ، ولن تكون هذه الاضافة الا بعد نضال عنيف »

وعند تمثيلها بالالمانية فى سالزبورج سنة ١٩٥١ كتب شور فى جريدة الشعب الديموقراطية مايلى :

« هذه قصيدة من الشعر تقبل الينا كشهادة للروحانية العربية الحاضرة . فلا يهم المؤلف سوى الحركة الداخلة ، لذلك جاءت معالجته اقرب الى الأسلوب الشعرى منها الى اسلوب المأساة . فنراه يمتنع عن الافاضة فى بسط النضال ليعوضنا عن ذلك بعرض أحوال نفسانية هى غاية فى اليسر . مع أنها أبعد ما يكون عمقا .. لأول مرة اتصلنا بفن الشعر العربى . مما كان أعظم نجاح الاتصال ! » (١)

مسرحية (جبهة الغيب)

فى هذه المسرحية يرتقى فن بشر فارس الى أعلى مراتب التأليف المسرحى ، الى مرتبة المأساة ، هى مأساة بموضوعها ، بأشخاصها ، ببنائها ، بلغتها وحوارها ، بمواقفها التى يحتدم فى شبكتها الصراع بين الأرض والسماء ، بين الانسان والاله ، بين الحياة والموت ، بين الموت والحب ، بين مايرهب منه الانسان وما هو راغب فيه .

انسان يتطلع الى العلياء ليختلس سرها ، فان ينتظره الموت فى لفتة الطريق يصعد فى جبل « طال طول تمنى الفقير وسأم الغنى » ليأكل من العشب الأبيض طلبا الحياة الأبدية ، عاشق يرفض الحب الموهوب له جهارة والذى يقف عثرة فى تطلعه الى العلياء ، ويقبل على حب يحجبه صمت الحبيبة ، ثم « يترك الأشياء كلها ، حتى الحب ، تمجيدا للحب »

انه لمن العبث محاولة تلخيص موضوع « جبهة الغيب » لأنه يعبر فى سباق رائع من الأفكار والصور عن نضال الانسانية لتجاوز يقين الموت الى يقين الخلود ، أو لتحاول هذا · ان من طبيعة المأساة أن يظل السؤال معلقا وأن يبتعد الجواب كلما بدا لنا أننا اقتربنا منه ، كأنه سراب خادع .

لا أدرى من هو بطل هذه المسرحية · هل هو الجبل الشاهق الوعر الذى يخفى وراء جبهته العالية شر الأبدية ؟ أم فدا الذى يتطلع اليه ويريد تسلقه لاختلاس السر الرهيب؟ ان أشخاص المسرحية يرسمون بأسمائهم وصفاتهم حبكة المأساة : فلدينا فدا وتلميذه هادى ، الامام الذى يهزأ بفدا ويحرم عليه التطلع الى الجبل المقدس ، يؤيده لفيف من رجال ونساء فى طائفتين . ثم القوال ، رئيس جماعة من الفلاحين ، يساند فدا فى عزمه . ثم يأتى الكسيح والأعمى اللذان حاولا من قبل صعود الجبل فاخفقا . واخيرا القيشارى الوافد من بلد بعيد ، والذى سيزيد بموسيقاه جو المسرحية سحرا وشاعرية .

أما الامرأتان اللتان تمثل كل منهما لونا من الحب فاحداهما اسمها زينه والأخرى هنا . ومكان هذه الأحدوثة الشرقية المكونة من خمس مراحل غير محدود وكذلك الزمان · وعدم تحديد المكان والزمان دليل على أن بشر فارس اراد أن يقدم لنا صورة أصيلة لكفاح الانسانية فى تطلعها الى المطلق وفى محاولتها تمزيق ستار الغيب · وفى « همسة » صدر بها مسرحيته يقول المؤلف :

« للخلق ، على تباينهم فى الطباع ، دخيلة واحدة ، وان ترددت بين انقباض وانشراح وفقا للشوط المقطوع فى مطالع الرهافة . فكيف يقوم جوهر المسرح اذا علق سره باشباح جيل من الناس او باعراض رقعة من الأرض ، لا تتم معهما حقيقة الانسان ، هذا الذى يلف تفاريقه مدار الأزمنة والأمكنة؟»
(ص ١٩)

ولغة « جبهة الغيب » لغة شعرية رمزية ، كلغة « مفرق الطريق » بل هى أكثر ارهاقا وأعمق نفاذا لأنها ، لجلالة موضوعها وتوتر مواقفها ، معبأة بشحنة فياضة من الايحاء والتلميح تجر القارىء أو المستمع الى أعماق النفس البشرية فى نضالها مع القدر ، الى أعماق الوجود المحض ·

ولكى تكون اللغة الشعرية حقا ، لابد من أن تنجلى الألفاظ وتلبس لباسا جديدا بحيث توحى بمعنى بعيد وراء المعنى القريب الذى يمثل للذهن لأول وهلة ، والمعنى البعيد الذى يشار اليه همسا وتلميحا هو الذى يقصده الشاعر :

---

(١) النص العربى لبروكلمان وشور من ترجمة الدكتور مراد كامل ، الاستاذ بكلية الاداب ، جامعة القاهرة .

« هيهات ان يكون المسرح مصنع ترديد : الفاظ كلها محدودة قاصرة ، مطروقة ناحلة ، يلوكها الناس ، على قدر ما تمرسوا به من التعبير . المسرح منبت توليد : كلمات تحوم على نجوى الشاعر وهو يتقصى مسارب الكون ويتقرى مصاعبها رجاء ان يعرف . والعرفان يلوح فى لحظة القول ، لا فى صورة هينـــة دارجة . ـ بعيد وادى الحقيقة : دوران ، موران ، هل يقر بها المتلطف الا اذا تمور ودار ؟ من هنا ماتى « الرموز والخطفات » (ص ٢٢)

تبدأ المسرحية بحوار قصير بين فدا وتلميـــده هادى . يستحث فدا تلميذه ليرافقه فى صعـــود الجبل ، ولكن هادى يهاب « الموت الذى يرصده فى شباك هذه المغامرة » فيرد عليه فدا :

« حسبك أن تكون سلكت فى الطريق .. » ص ٣٣

فى نهاية المسرحية بعد أن سقط فدا يجـــرى الحوار الآتى ، مرددا هذا المعنى بعينه :

الامام ـ ذلك مغنم لا ثمر فيه . انه مات ، مات .. البطولة ليست من دأبنا . دمنا عصير الضالة

هادى ـ « يوافق ثم يستدرك » : عصير الضالة . لـــكن البطولة من دأبنا .. القـــوة سهم من أفكار ، العنف قوس فى يدنا . حسبنا الرمى ، لانبـــالى أصاب ، قصر ، جاوز . قوتنا من ضعفنا تنبثق . بطلنا هموم تحترق . (ص ١٠٩)

وزينه التى أرادت فى بادىء الأمر أن تحمـــل فدا على العدول عن ارتقاء الجبل لتستأثر بحبـــه تعود فتقول :

زينة ـ مضى الى العلياء يستطلع ، هل وجد ؟ ليس المهم ان يجد . لا ، لا : يوم يلقى المرء ضالته فيلتحم بها فيأتى عليها نهما أو تأتى عليه ، تفتر السعادة ويرخص النصر .. الخير كله ان يتلمس الرب أثره فى عبده ، وان ينقب العبد عن نصيبه من ربه : غوصة فعثرة فرجة ، فتضور فتجلد ثم صدمة ، يكون من ورائها الفوز .. (ص ١١١)

بين البداية والنهاية، بين تطلع البطل الى العالية واخفاقه ، يكشف لنا عن قلبه الذى يتنازعه حب زينه وحب هنا . ومن خلال هذا الموقف يقدم لنا بشر فارس نظرته الى الحب . يجرى حوار طويل بين فدا وزينه . فى بادىء الأمر تستجدى زينـــه وتهب نفسها :

فـــدا ـ انى صاعد
زينة ـ « تسرع الى ندا . فى صوت مجروح » : لا
فـــدا ـ انى صاعد .
فدا ـ « يتصفح وجه زينة منعطفا اليها ثم يهم بالانصراف »
زينة ـ « تستوقف ندا بحركة مرتعدة » ها بين يديك الهبة كاملة صادقة .

فـــدا ـ يا ضيعة الهبة اذا تخلت نفس عن جوهرها فى سبيل نفس أخرى . ما المطالبة بالتخلى سوى استجداء ، من ورائه ظلم وأثره : ظلم رب ، ظلم عاشق ، أثره ضعيف . (ص ٦١)

وعندما تخفق زينه فى جذب فدا اليها تقبل على الهجوم :

زينة ـ مخبول أنت . الا تفيق ؟ قم ! تلقط الثمر المطروح فى دربك .
فدا ـ فأسرقه من الأرض
زينة ـ انت جبان

فدا ـ قد أكون جبانا . على أنى غنى أى غنى ، لأن اعف عن غنيمة مبذولة مصيرها التلف
زينة ـ بأى شىء ؟ قل لى بأى شىء أنت غنى .
فـدا ـ بما شتت سدود قلبى ولم يشتت بعد سدود قلبـك (ص ٧٢)

أما الحوار الذى يدور بين فدا وهنا فهو حوارمن نوع آخر . لاتتكلم هنا بل تعبر عما يعتلج فى نفسها بالحركات والملامح والنظرات . وعندما تقبل هنـــا على فدا يبادرها بقوله :

فدا ـ نعم . يا حبيبتى .. آن أن تسمعى هذا الندا .. فلطالما أمسكت عنك لغط الضلوع ، مخافة أن يعطل لطـــافة حدسك . الحدس .. أتدرين ما هو ؟ ـ سياحة السمع فى محراب المحجوب ، حومان الوهم على لهب العرفان .. الحب ، كالجمال ، هو البريق الموار فى الياقوت الرقيق .. الحب ، الجمال ، ماء الجواهر لا يفعل فعلـــه الا اذا رعش من وراء حجاب ، نسجوه من أهداب حور . يا حبيبتى .. يا غـــرة الرشائق . (ص ٧٩)

يصعد فدا وكان قد وعد أن يلقى كل يوم بحجر ليعلم القوم أنه سالم ، وفى يوم لم يســـقط حجر . فماتت هنا ، قتلها الحجر الذى لم يسقط ..

من العبث محاولة تلخيص « جبهة الغيب » . سأكتفى بهذه النظرات العابرة راجيا أن تكون قد حركت شوق القارىء للرجوع الى المسرحية بكامل نصـــها ، ولكى لا يظن أحد أن بشر فارس ، فى هذه المسرحية ، قد قطع الصلة بين الأرض والسماء ، أود أن أذكر هنا رد فدا للقاول عندما سأله : هل وجه الأرض باطل ؟

فدا ـ باطل ؟ قد يكون .. من جراء الدم السمح تبذلونه فى غفلة .. آلام البشر تغدو غرور الطين . الأرض،كمثل السماء، جدير بها أن تكتسب ، لكنها لا تمنح كنوزها حـــرة الا اذا استعرت بجمرات الانفس الزكية ، فيعتز عليها كل هيـــن ، وفيها يتأصل كل عارض ، حتى تفاهة الرمال تتبخر فى تماويج سراب ، سراب يرقرقه خاطر متشوف .. انما العدم نحـــن البشر اذا لم نمد حبالنا الى قبة الخيال . ص ١٠١

تلك هى وصية بشر فارس لنا ! نعم ، انالأرض لاتمنح كنوزها حرة الا اذا استعرت بجمرات الأنفس الزكية !

أثر الفكر الإسلامى .. فى وعى الهندوك

بقلم : عبدالعزيز محمد الزكى

« نعم ، نجد بعض وجوه الشبه واضحة بين مبادىء التصوف ومذهب الفيدانتا ، ولكن القول بان التصوف مستمد من الفيدانتا لا يمكن الاخذ به الا على أساس تاريخى ، أعنى - يجب أولا أن نبحث الأثر الذى تركه الفكر الهندى فى الفكر الاسلامى فى الوقت الذى ظهر فيه التصوف ، وأن نبحث ثانيا الى أى حد تتفق الحقائق ، المقررة المتصلة بتطور التصوف من الفرض القائل برده الى أصل هندى (١) . »

***

هكذا بين ارنولد نيكلسون فى هذه الكلمات أن هؤلاء المستشرقين الذين كتبوا أبحاثا ترد التصوف الاسلامى الى أصول هندية هندوكية ما زالت الى الآن مجرد فروض فى حاجة الى بحث أدق ودراسة أعمق تبرهن بصفة قاطعة حاسمة على ان التصوف استمد أصوله من الفكر الهندى ، وأن كل ما ذكره المستشرقون من أمثال : الفرد فون كريمر وأجناس جولد سيهر وريتشارد هارتمان وماكس هورتن عن اخذ التصوف الاسلامى من الفكر الهندى ، لا يعدو أن يكون مجرد ملاحظات تفيد أن هناك أوجه شبه بين البوذية والفيدانتا ، كما يؤكد نيكلسون غافلين عن العامل التاريخى فلم يتنبهوا الى كون الفيدانتا قد ظهرت فى الهند قبل ظهور التصوف فى العالم الاسلامى او بعد ظهوره ، وهل كان للفكر الاسلامى من أثر فى بلورة مذاهب الفيدانتا قبل أن يأخذ منها التصوف ، واذا كان للفيدانتا من أثر فى التصوف فهل يرجع هذا الأثر الى دور نشأة التصوف فى أطواره الأولى أو أن دوره لايتعدى أن يكون عاملا من العوامل التى ساعدت على تطور بعض المذاهب الصوفية بعد أن وضعت أسس التصوف من زمن بعيد .. !؟

(١) نظرة تاريخية فى أصل التصوف وتطوره : كتابة رينولد الن نيكولن : ترجمة الدكتور ابو العلا عفيفى .

أما عن وجوه الشبه التى لاحظها المستشرقون بين التصوف والفكر الهندى فهى :

(١) ان نظرية الصوفية فى فناء شخصية الفرد فى الذات الالهية تقترب من فكرة فناء « اثمان » أى الروح الفردية فى « براهما » أى الله .

(٢) ان درجات الفناء والانتقال من حال الى حال ومراتب الرقى الروحى عند الصوفية لا تختلف عن أحوال البوذية ومراتب رقيها .

(٣) اذا كانت وسيلة الفناء هى التأمل عند البوذية فان وسيلتها المراقبة والمحاسبة الذاتية عند الصوفية .

(٤) ان منح الخرقة لكل من يقبل فى الجماعة الصوفية ، واحوال الذكر وعادة التسبيح بالمسبحة هى من التقاليد التى عرف بها نساك الهنادكة والبوذيون .

(٥) ان أقوال « أبى يزيد البسطامى » فى الفناء ، ومذهب « حسين الحلاج » فى حلول اللاهوت فى الناسوت ، ونظرية « ابن عربى » فى وحدة الوجود ، تشهد جميعا على تأثرهم بالفيدانتا الهندوكية » (١)

وهناك أكثر من سبيل ذكره المستشرقون تسربت منه الأفكار الهندوكية والبوذية حتى وصلت الى مختلف أرجاء العالم الاسلامى وهى :

١ - ترجمة بعض المؤلفات البوذية الى اللغة العربية مثل كتاب « البد » وكتاب « بيلاوهر وبوداست » فى القرن الثانى الهجرى .

٢ - تبادل الرأى فى مجالس الادباء الخاصة التى كانت تضم عادة مثقفين من مختلف الأديان ، وكان من بينهم من يعتنق « السمنية » وهى احدى النحل البوذية

(١) تاريخ الافكار البارزة فى الاسلام : ألفردفون كريمر

٣ ــ تنقل النساك الهندوك والبوذيين فى ايران وبقية ارجاء العالم الاسلامى . (١)

ويدلل المستشرقون على صدق زعمهم فى تأثر التصوف بالفكر الهندى من هندوكى وبوذى بالأدلة الآتية :

١ ــ ان كثرة استشهاد المؤلفات الصوفية بالملك القوىالذى هجر حياة البذخ ونبذ متع الحياة حبا فى الزهد وحياة الفقر ماهو الا استشهاد بما فعله بوذا حقــــا ، وان سرد الروايات الاسلامية لحياة ابراهيم بن ادهم الصوفى هو تكرار لقصـــة بوذا .

٢ ــ ان معظم اوائل الصوفية من أصل غير عربى ومن اصل خراسانى فارسى اذ كان يكثر وفود النساك الى خراسان مما أتاح للهنادكة والبوذيين فرص الاتصال بالزهاد الخراسانيين .

٣ ــ اعتراف المسلمين انفسهم بأخذ التصوف من الفكــر الهندى خصوصا تصريح ابن خلدون (٢)

احسب أن كل ما ذكره المستشرقون من أوجـه التشابه بين التصوف الاسلامى والفكر الهندى ، وكل ما حددوه من طرق تسرب المذاهب الهندوكية والبوذية الى العالم الاســلامى ، وكل ماساقوه من الدلائل التى تدعم الفــرض القــائل بتأثير التصوف بالهندوكية والبوذية يحتاج الى برهان قاطع يستند الى أبحاث علمية لا تغفل اهمية المقارنة بين أدوار التطور فى كل من التصوف والأفكار الهنــدوكية خلال الترتيب الزمنى والتسلسل التاريخى لمعرفة من منهما سبق الآخر فى التأثير عليه .

هذا فضلا عن ان هؤلا ءالمستشرقين لم يوضحوا العوامل والملابسات التى أدت الى تأثر أحدهمــا بالآخر ، ولم يبينوا ان كان الفكر الهندى الروحى فرض نفسه على التصوف مثلما فرض التــراث اليونانى فلسفاته وعلومه على الفكر العربى أو ان هذا التأثر كان سببه طول احتكاك الفكر العربى بالفكر الهندى ، سواء فى العالم الاسلامى عن طريق ترجمة كتبهــم وتجول الزهاد الهنود من هندوك وبوذيين فى ايران واقطار العالم العربى ، أو فى شبه القــارة الهندية عن طريق وفود العرب والمسلمين عــلى سواحل الهند فى صدر الاسلام للتجارة ، ودخول جيوش العرب والمسلمين فى شمال الهند واستقرار بعض القبائل العربية هناك ، وحكم المسلمين للهند قرونا طويلة ؛ ولم يذكر المستشرقون كذلك شيئا عن سبب هذا التأثر وهل هو محاولة من الصوفية لتخفيف حدة التصادم السياسى والاجتماعى والدينى الذى كان يعنف شيئا فشيئا بين المســـلمين والهندوك عن طريق التوفيق بين مذاهب التصوف والتعاليم الهندوكية .

ولذلك لا يمكن ان تستقيم الكتابة عن اثر الفكر الهندى فى التصوف الاسلامى أو عن أثر الفــكر الاسلامى فى الفيدانتا الهندوكية الا اذا تتبعنا من مراحل تطور الفيدانتا فى الهند ومراحل تطــور التصوف الاسلامى فى الدولة العربية لنســتطيع التوصل من خلال مقارنة هذه التطــورات الى أى منهما كان أسبق فى الوصول الى تلك الأفكار التى لاحظ المستشرقون أن فيها نوعا من التشـــابه ، وبذلك يمكننا ان نعرف مدى تأثير الاســلام فى الهندوكية او تأثير البوذية والهندوكية فى التصوف ونضع امام اذهاننا العوامل التى دعت التصـــوف الى الأخذ من الهندوكية وهى ديانة عقائدها لا تخلو من وثنية ، أو من البوذية وهى ديانة كانت آخـذة فى الاحتضار فى الهند عندما بدأت تعاليم الاسلام تعرف طريقها الى قلوب الهنود ، كما نلم بالعوامل التى دعت الفكر الهندوكى الى الأخــذ من الفكــر الاسلامى .

وفى هذا المقال اكتفى ببحث مدى تبـادل التأثير بين الفكر العربى الاسلامى والفكر الهنـــدى الهندوكى من دون الفكر البوذى . فاذا ما حاولنا أن نستقصى الأخبار التى تشير الى الاتصـــالات الأولى بين العرب والهندوك نجد ان سواحل الهند الغربية ــ خصوصا «ساحل مالابارا» ــ كانت مقصد كثير من البحارة العرب الذين كانوا يخرجون من ثغرى « صحار » و « مسقط » على ساحل عمان بشبه الجزيرة العربية بقصد التجارة قبل ظهــور الاسلام وبعد ظهوره . ولذلك كان ساحل «مالابار» محل اتصال دائم بين العرب والهنود فى صـــدر الاسلام خلال القرن السابع الميلادى .

ولقد أخذ هذا الاتصال يزداد توثقا حينما ضاق نشاط العرب التجارى فى غرب البحر المتوسـط لسيطرة الأساطيل الرومانية على موانيه، فتوجه معظم نشاطهم التجارى الى المحيط الهندى ، فكان ساحل مالابار ــ خصوصا ميناء « كولم تلى » مقصـــد التجار العرب سواء للتجارة مع أهل مالابـــار أو لتزويد السفن العربية بما تحتاج اليه من مــؤن

---

(١) العقيدة والشريعة فى الاسلام : أجناس جولد تسيهر .

(٢) مقالة فى « أصل التصوف » فى مجلة *«Der Islam»* ريتشارد هارتمان .

خلال رحلاتها الطويلة الى الصين ، واستمرت هذه العلاقات التجارية فى الازدهار فى العصر الأموى (٦٦٠ ــ ٧٩٤ م) حتى أصبح لساحل مالابار أهمية اقتصادية كبرى للعرب لأنه كان يمدهم بما يلزمهم من خشب الساج الذى كانوا يستخدمونه فى بناء السفن (١)

ومن حيث أن سكان مالابارا كانوا يجنون من هذه التجارة أرباحا وفيرة ، وأن الحكام كانوا يحصلون على رسوم الموانى العالية والهدايا الثمينة فان الهنود الهندوك من حكام ورعايا كانوا يحسنون استقبال العرب والمسلمين ويقدمون لهم مختلف المساعدات والتسهيلات فى معاملاتهم التجارية ، مما شجع بعض العرب والمسلمين من الفرس على الاستقرار فى موانى ساحل مالابار ، ودفع غيرهم من الأسرات العربية من مسلمى العراق على الوفود الى تلك البلاد لتقيم فيها اقامة دائمة ، وكانت تلك الوفود تلقى دائما من الأهالى الترحاب والدعاية والود حتى

« أدى ذلك الى توالى تدفق النفوذ الاسلامى على الساحل الغربى من بلاد الهند الغربية ، وكان من أثر تدفق الاجانب « العرب والفرس والعراقيين » المستمر على هذا الاقليم أن نشأ خليط من السكان يتألف منه الدم الهندى وبعض آخر من الدم العربى أو الفارسى ، وذلك فى مراكز التجارة الواقعة على طول الساحل « مالابار » . ويبدو أن علاقات ودية وطيدة نشأت بين هؤلاء التجار المسلمين والحكام الهنود الذين بسطوا لهم حمايتهم ومدوا لهم يدهم المؤازرة والمعاضدة ، نظرا الى نشاط الحركة التجارية المتزايد وما يتبع ذلك من رخاء للبلاد الذى كان نتيجة لبقاء هؤلاء التجار فيها . » (٢)

وبذلك كان يتمتع المسلمون فى المراكز التجارية بكامل حريتهم ، وسمح لهم بممارسة تقاليدهم الدينية وحياتهم الاجتماعية (٣)

« بل لم تقف عقبات فى نشر تعاليم الدعوة ولقى الذين دخلوا فى الاسلام من أهالى هذه البلاد الاحترام والتقدير اللذين لقيهما التجار الغرباء مع أنهم كانوا قبل اسلامهم ينتمون الى احط طبقة فى المجتمع (٤) « الشودرا » .

وبذلك يكون

---

(١) العرب والملاحة فى المحيط الهندى : جورج حورانى ترجمة يعقوب بكر .

(٢) الدعوة الى الاسلام : ت.و. ارنولد ترجمة حسن ابراهيم حسن وعبد المجيد عابدين .

(٣) جهود المسلمين فى الجغرافية : نفيس احمد : ترجمة فتحى عثمان

(٤) الدعوة الى الاسلام .

« قد وصل الاسلام الى هذه الأقاليم دون أى عون سياسى من أى نوع ، وبقى راسخ الجذور طول القرون بعيدا عن أية اضطرابات تلحقه من غزوات السلطان محمود الغزنوى (١) »

فلا شك اذن فى أن هندوك مالابار قد سمحوا للعرب والمسلمين بمباشرة واجباتهم الدينية فى حرية تامة ، فلم يعترض احد سبيل نشر تعاليم الاسلام بين الهندوك ، ولم تقف حواجز تحول دون اندماج المسلمين المهاجرين فى الهنود الهندوك بالمصاهرة مما اتاح لعدد كبير من الهندوك فرص الاطلاع على مبادىء الاسلام وقواعده فى رحاب من التسامح والمحبة ، فآمن فريق منهم بالاسلام عن فهم واقتناع ورغبة وفى جو من الحرية المطلقة الخالية من اى نوع من الضغط أو التهديد .

وما أن أخذت تعاليم الاسلام تتسرب الى عقول الهندوك حتى جاءت وفود من رجال الدين لرعاية الدعوة المحمدية الناشئة ، ودعم التعاليم الاسلامية وتثبيتها فى نفوس من أسلم من الهندوك ، ونشر الاسلام بين أكبر عدد ممكن من هندوك مالابار ، فنجحوا فى تحويل عدد كبير من افراد طائفة الشودرا التى كانت محرومة من جميع الحقوق الدينية الهندوكية فلا يدخل أفرادها المعابد لأداء الشعائر الهندوكية أو تلاوة الأناشيد الفيدية والترانيم الهندوكية من « فيدا » « ويوبانيشاد » « وجيتا وسوترا » ومع ذلك فعندما دخل افراد هذه الطائفة فى الاسلام تغيرت نظرة الطوائف الهندوكية الأخرى من « فيسيا » و « كشاتريا » و « براهمه » اليهم واصبحوا يلقون من المعاملة الطيبة ماكان يلقاها المسلمون الوافدون .

ولما أخذت الجاليات العربية فى بناء بعض المساجد لم تصادف من الهندوك معارضة تذكر ، مما جعلها دائما عامرة بالمصلين ، وأصبحت مراكز ثقافية يشع منها نور العلم الاسلامى الذى بهر عقول الوافدين على هذه المساجد طلبا للثقافة الاسلامية ، مما دعم نفوذ الاسلام وانتشاره حتى وصل الى الأسرات الحاكمة ذاتها ، فأسلم بعض حكام مالابار وأفراد أسراتهم وأتباعهم ، فأصبح المسلمون لا يعيشون فى رعاية تسامح الهنادكة فحسب ، بل فى حماية الحكام كذلك دون حاجة لأى عون سياسى من الدولة العربية .

---

(١) جهود المسلمين فى الجغرافية .

وبذلك يكون الاسلام قد نشر نفوذه بين اهالى ساحل مالابار قبل أن تستقر القبائل العربية التى جاءت فى أعقاب انتصارات محمد بن القاسم عام ٧١١ م فى السند شمال غربى الجزيرة الهندية ، أى قبل القرن الثامن الميلادى فى عهود صدرالاسلام وذاعت تعاليم هذا الدين فى حرية يرعاها تسامح الهندوك وحماية الحكام مما أتاح فرصا كثيرة لاختلاط الهندوك بالمسلمين وتوثيق العلاقات الطيبة بينهما ، وسهل مهمة استماع الهنود الذين يعتنقون الهندوكية الى تعاليم الاسلام بأذهان خالية من التعصب والرجعية . فساحل مالابار فى جنوب الهند أسبق تأثرا بالاسلام من شمال الهند ، اذ انه حين بدأ الحكام المسلمون فى الهند يبذلون الجهود لادخال الهندوك فى الاسلام كان التجار ورجال الدين المسلمون فى الجنوب قد وفقوا فى نشر الاسلام عن طريق المعاملات التجارية والمصاهرة والدعوة السلمية مما ساعد على سرعة تأثير الاسلام فى الوعى الهندوكى ، فى حين تأخر تأثير الاسلام فى حياة هندوك شمال الهند الى القرن الحادى عشر للميلاد ، اذ لم تظهر قوة هذا الأثر الفعالة الا بعد عهد محمود الغزنوى الذى دخل الهند عام ١٠٠١ م بسبب سياسة الغزوات الحربية والضغط الاقتصادى واثارة الخوف والرعب التى اتبعها حكام الهند من الاتراك ، فى حين أن أثر الفكر الاسلامى فى وعى هندوك مالابار سبق أثره فى وعى هندوك شمال الهند بأكثر من ثلاثة قرون ، هذا فضلا عن أن دخول الاسلام فى هذه البلاد لم يصحبه أى نوع من العنف أو الضغط أو الاثارة ، فلا نعجب اذا ما زحف وعى الهندوك المتأثر بالفكر الاسلامى من جنوب الهند الى شمالها قبل أن يقوى نفوذ الاسلام بين سكان الهندستان . ولكن سرعان ماامتزج التأثيران واتحدا حتى تغلغل أثر الاسلام بين جميع سكان الهند فى الهندستان شمالا والدكن جنوبا ، وبلغ أوج هذا الأثر فى القرن الثالث عشر الميلادى الذى يراه معظم المؤرخين القرن الذى أحدث فيه الاسلام تغييرا عميقا جوهريا فى شتى مظاهر الحياة الهندوكية من فكرية وعقائدية واجتماعية، وكثرت فيه وفود أفواج العلماء المسلمين من شتى بقاع العالم الاسلامى بقصد نشر الاسلام وتثبيت تعاليمه فى طول البلاد وعرضها فى جو من الود والصفاء والتعاون والمحبة والتسامح والحرية فلعبوا دورا هاما ترك أثرا ايجابيا فى تطوير الوعى الهندوكى فى العقائد والتقاليد ، واتاحوا الفرص لظهور اتجاهات جديدة تجمع بين الهندوكية والاسلام وتوفق بين اتجاهاتهما .

***

ولذلك لا أذهب بعيدا اذا مازعمت أن فيلسوف الفيدانتا الأول « سانكارا » الذى ولد عام ٧٨٨ م فى بلدة على ساحل مالابار قد تأثر الى حد كبير بالفكر الاسلامى ، مع ان الكثيرين من مؤرخى الفكر الهندى يستبعدون ذلك ، لأنهم لم ينتبهوا الى أن سانكارا نشأ فى بيئة كانت تعرف الاسلام قبل أن يولد بأكثر من قرن من الزمان ، وانه عاش فى مجتمع يحسن معاملة المسلمين ويحترمهم ويقدر خدماتهم التجارية ، ويسمح لهم باقامة المساجد واداء العبادات الاسلامية فى حرية تامة ، وان كل الفرص قد أتيحت لسانكارا المتوفى عام ٨٢٠ م لكى يطلع على مبادىء الاسلام عن قرب وفى جو يغمره التسامح والاحترام المتبادل بين المسلمين والهندوك ، خصوصا اذا ما عرفنا أنه مفكر طلق حر غير متعصب يميل للتوفيق بين مختلف الأفكار الدينية التى كانت سائدة فى تلك المنطقة (1) من ديانة شيفية تتخذ الاله « شيفا » المدمر لكل فساد وسوء معبودا تقرب اليه الذبائح ، من عقيدة فشنوية تعبد الاله « فشنو » الحافظ للكون العامل لخير الانسانية ، ومن نحل بوذية رفعت « بوذا » الى مرتبة النبوة أو الألوهية ، هذا فضلا عن ان سانكارا كان محبا للتنقل بين ربوع البلاد قاصدا صوامع الزهاد وكهوف النساك ومعابد رجال الدين ليناقشهم فى أفكارهم ويجادلهم فى عقائدهم ، الى أن انتهى به الأمر بأن تمسك تمسكا شديدا باله واحد مطلق لا متناه ولا محدود غير مشخص هو الحقيقة الوحيدة الصادقة ، يتوصل اليه الفكر عن طريق المعرفة الحقة ، وان كل ما يبدو فى الكون من اختلاف فى الظواهر وتغير فى مظاهر الوجود ماهو الا وهم خادع وحلم كاذب لأنه لا يوجد الا حقيقة واحدة هى « برهما » أى الله الأحد جوهر كل كائن فى الوجود .

ولكن كيف توصل سانكارا الى وحدانية الحق المجردة مع أنه كان يعيش فى وسط أديان متنوعة

(1) The Vedanta; Radhakrishnan

تتخذ كل منها الها يختلف عن الآخر ، ولا تخلو من التعدد والوثنية.. !؟ لاشك فى أنه تأثر الى حد كبير بالوحدانية فى الاسلام ، واذا به يعلن بأن آلهة شتى الأديان لا تختلف عن الانسان الا بالدرجة فقط ، وان كنا لا نرى هذه الآلهة فلأن طبيعتها تمكنها من الاختفاء ، كما أن خلودها خلود نسبى لأنها تعيش حياة أطول من حياة الانسان ولكنها لاتبقى الى الأبد ، وأنها قد تعين الانسان أو تساعده فى حياته الا أنه ليس هناك داع لأن تقدس وتقرب اليها القرابين وتقام لها الشعائر والطقوس لأنها لا توصل الانسان الى معرفة حقيقة الله الواحد الكامنة فى أعماق الانسان وخلف مظاهر الطبيعة الزائفة ، بل ان الله يكمن فى تلك المعبودات التى تقدسها الأديان كمونه فى أى كائن آخر ، وكذلك يجب الا يعبد الله فى صور وأصنام وأوثان وتماثيل ، لأن الحقيقة الأولى الوحيدة لاحدود لها ولايمكن أن تتجسد فى صورة أو تتشكل فى تمثال ، انما هى حقيقة مجردة لايعيها سوى العقل .

وهكذا وفق سانكارا بين تعدد الآلهة والوحدانية اللتين توجد معالمها فى الكتب الفيدية : اليوبانيشاد وبراهما سوترا والجيتا ، اذ نظر الى الأديان التى فيها أكثر من اله على أنها ديانات شعبية وعقائد جماعات لم تصل تجاربهم الروحية الى مرتبة النضوج وحد الكمال ، واعتبر عبارة الآلهة المشخصة فى أوثان بمثابة مرحلة من مراحل الروحية التى يجب أن تتطور حتى تصل الى الروحية الكاملة الناضجة التى ترفض عبادة الأصنام وتأبى أداء أى شعائر وثنية . وهنا يبدو أثر وحدانية الاسلام فى فكر سانكارا واضحا جليا ، واذا قيل ان مذهب « أوتارا ميمانسا » (١) ، الذى ظهر قبل القرن الخامس قبل الميلاد يدعو الى نوع من الوحدانية المجردة ليراهما الا ان جميع الاتجاهات الفكرية فى الكتب الفيدية من يوبانيشاد وبراهما سوترا وجيتا ، وفى المذاهب الهندوكية الستة التى مذهب « أوتارا ميمانسا » من بينها ويعتبر الصورة الأولى للفيدانتا لاتفصل الواحدة عن التعدد وهما مختلطا فيها اختلاطا تاما بحيث لا يمكن التمييز بينهما (٢) واذا قيل ان كتاب « براها سوترا » الذى وضعه (بادارايانا) مابين القرنين الخامس والثالث قبل الميلاد يتكلم عن الوحدة المجردة ، الا أن هذا الكتاب مختصر اختصارا شديدا غامض كل الغموض، وان كانت تعليقات سانكارا عليه تبين أنه ينادى بوحدة الحق المجردة فان تعليقات (رامانوجا) عليه تبين انه ينادى بوحدة الحق المشخصة . (١)

ونتوصل من كل ذلك الى أن مذهب الفيدانتا الأول « أوتاراميمانسا » وكتاب الفيدانتا الأول (براهما سوترا) قد تحدثنا عن نوع من الوحدانية الآلهية الا أن هذه الوحدانية كانت دائما مشوبة بالتعدد ولاتتمسك بها تمسكا صريحا لالبس فيه أو اختلاف بحيث لايؤدى تفسيرها الى ظهور أكثر من مذهب يزعم كل منها أنه الوحيد الذى يعبر تعبيرا صادقا عن وجهة نظر الهندوكية الصحيحة . بينما يلاحظ فى تفكير سانكارا نوع من الطفرة لاتوحى بها التعاليم الهندوكية بدون معونة تجارب دينية استقرت على وضع ثابت وتتفوق عليها فى الخبرة الروحية فى مضمار التوحيد . وان اعلان سانكارا الوحدانية المجردة فى صور جلية محددة المعالم وتعبيره عنها بقوةوبساطة ووضوح يوحى بأنه كان له دراية بوحدانية الاسلام مكنته من أن يطبقها على التعاليم الهندوكية فنادى باله واحد هو الحقيقة الوحيدة الموجودة فى الكون ورفض تعدد الآلهة المشخصة فى التماثيل والصور .

واذا قيل ان سانكارا وفق بين الهندوكية والبوذية عندما قبل النظرية البوذية فى « المايا » التى ترى فى مظاهر الوجود المتعددة وهما خادعا وحلما كاذبا ، فأحسب أنه لايوجد مايمنع من القول من أنه وفق كذلك بين الاسلام والهندوكية عندما رفض تعدد الآلهة وعبادة الأوثان وتمسك برب واحد اعتبره الحقيقة الموجودة الوحيدة . ويبدو ان أثر الاسلام فى فكر سانكارا لم يقف عند هذا الحد لأنه دعا كذلك الى تخليص العقائد الهندوكية من الخرافات والأساطير التى تعوق تحقيق كمال الذات بالكشف عن الواحد الكامن فى النفس والمتجلى فى شتى مظاهر الأشياء .وقد يقال انه تأثر فى هذه الدعوة بالبوذية ، ولكن البوذية فى عصره لم تكن خالية من الاساطير والخرافات اذ جعلت من بوذا معبودا احاطته بكثير من الأساطير الخرافية ، مع أن بوذا نفسه لم يعرف اذا كانت توجد هناك آلهة عدة أو اله واحد أو لايوجد آله على الاطلاق ، ولكن اعتراض سانكارا على تقريب الذبائح للاله

(1) René Guénon, *Man and his becoming according to the Vedanta*,

(2) M. Hiriyana, *The Essentials of Indian philosophy;*

(1) M. Hiriyana, *Outlines of Indian philosophy;*

(شيفا) المدمر واستهجانه لمختلف الشعائر الدينية لاشك أنه متأثر فيه بالبوذية حقا.

ولكن ماهى الأسباب التى تدفع الى القول . بان الاسلام قد لعب دورا هاما فى تكوين مذهب الفيدانتا لسانكارا فى الوحدانية الوجودية .. ؟! ولاجدال فى أنه قد تبين أن هناك أكثر من عامل يدعو لمثل هذا القول :

اولا : لقد سبق للاسلام أن استقر فى ساحل مالابار حيث كان يعيش سانكارا قبل ان يولد باكثر من قرن من الزمان ، وأن سانكارا نفسه كان يميل بطبعه للاطلاع على مبادىء الأديان المختلفة التى كانت منتشرة فى تلك المنطقة ، واحسب أن من المرجح أنه سمع شيئا عن تعاليم الاسلام على الاقل « شهادة الاسلام » فأثارت فكره بما تتضمنه من تأكيد لوحدانية الله وحثته على معرفة المزيد من ديانة هؤلاء التجار المسلمين الذين يحترمهم الأهالى ويرعاهم الحكام .

ثانيا : وكان يعرف عن سانكارا كذلك حبه للتنقل بين أرجاء ساحل مالابار رغبة منه فى الاتصال بالزهاد والنساك ومقابلة رجال الدين لمناقشتهم فى أفكارهم ومذاهبهم وأمور عقائدهم ، وكان للمسلمين أكثر من جامع يتردد عليها كثير من المسلمين الهنود وكان يلقى فيها رجال الدين دروسا فى الاسلام ، وأغلب الظن أن سانكارا قد صادف بعض المسلمين الهنود وسمع منهم أمر الدروس الاسلامية التى تلقى فى المساجد ، ولا يستبعد اطلاقا أن سانكارا ذهب الى هذه المساجد بنفسه وجادل روادها فيما يعتنقون من آراء ومذاهب كما هى عادته .

ثالثا : ان عقلية سانكارا تنزع الى التوفيق بين الأديان بدليل انه حاول التوفيق بين شتى المذاهب الهندوكية على رأسها الشيفية والفشنوية وبين الديانة البوذية بطريقة تشهد على أنه مفكر بارع فى اختيار المبادىء التى تتمشى مع اتجاهاته الفكرية من مختلف الاديان المتضاربة مما يدعو الى القول بانه لا يوجد ما يحول دون أخذه بعض أصول مذهبه من « شهادة الاسلام » وانه اجتهد فى صبغها بالصبغة الهندوكية واستغلها فى توضيح أسس الفيدانتا الهندوكية التى توجد غامضة مهزوزة فى الكتب الفيدية وفى أذهان الهنادكة . ولقد نجح فى ذلك التوفيق الى حد ان كثيرا من المفكرين مال الى اعتبار الفيدانتا المذهب الحقيقى الذى يعبر عن روح الهند .

رابعا : واذا اعترض معترض بأن فلسفة سانكارا لم تتأثر بالاسلام ، وانما عالجت ما فى كتب اليوبانيشاد ومذهب أوتارا ميمانسا من تناقض تعدد الالهة والوحدانية ، زد على ذلك بأن الذى قوى جانب الوحدانية فى فكر سانكارا على جانب التعدد وتخليصه للعقائد الهندوكية من الوثنية هو تأثره بقوة دفاع الاسلام عن وحدانية الله وجهاده من أجل القضاء على تعدد الالهة وعبادة الأوثان .

***

فقبل أن تؤثر الفيدانتا فى التصوف كان الفكر الاسلامى قد سبقها وأثر فى الفكر الهندى ، وعمل على بلورة المذاهب الهندوكية ونقاها من شوائب التعدد والوثنية ، فلما أتيحت الفرص بعد ذلك لأن يطلع الصوفية على الفيدانتا فى صورتها النقية لقيت قبولا منهم ، ذلك لأن تأثرها بالفكر الاسلامى قربها الى الحياة الروحية التى يرتضيها صوفية الاسلام .

وقد يكون التشابه فى أقوال «ذى النون المصرى» المتوفى عام ٨٥٩ م مع الفيدانتا فى اتحاد الخالق بالمخلوق وفى توحيد الحق ، راجعا الى أنه أخذ منها فعلا عندما وجدها خالية من التعدد والوثنية ،وأحس أن بعض تعاليمها تقترب من تعاليم الاسلام .

واذا قيل أن ملامح مذهب وحدة الوجود الأولى ظهرت فى مذهب « أبى يزيد البسطامى » المتوفى عام ٨٧٥ م . وفى مذهب (أبى سعيد الخراز) المتوفى عام ٨٩٩ م . ومذهب « أبى القاسم الجنيد » المتوفى عام ٩١٠ م ، وأن ذلك يشهد على أن هذه المذاهب تسير فى اتجاهات مذهب الفيدانتا فى وحدة الوجود . فلا نستطيع أن ننكر ذلك . فقد تكون الظروف تيسرت لهؤلاء المتصوفة ، فتمكنوا من الالمام ببعض مبادىء الفيدانتا ، لأن فكرة وحدة الوجود من حيث انها لا تميز بين الله والانسان والأشياء تعد فكرة غريبة عن الاسلام الذى يقوم على التوحيد ويضع حدا فاصلا بين الله من ناحية والانسان والأشياء من ناحية أخرى . الا أن فكرة وحدة الوجود فكرة شاعرية تستهوى القلوب الحالمة والأرواح الهائمة بحب الله الى درجة انها تريد أن تذوب فى ذاته ، فلا نعجب اذا ماخلبت اب الصوفية وآمنوا بها .

ولقد لعبت فكرة وحدة الوجود دورا هاما فى علاقات المسلمين بالهندوك ، فقد حدث انه حين قامت الحزازات بين المسلمين والهنادكة فى الهند أحس بعض الهندوك بأن فكرة وحدة الوجود من أقوى الدعائم التى يمكن أن تخفف من حدة الخلاف بين الهندوك والمسلمين بتقريب تعاليم الهندوكية الى تعاليم الاسلام فى حين حاول دعاة الاسلام فى الهند استمالة الهندوك الى الدخول فى الاسلام عن طريق فكرة وحدة الوجود هذه . وكان من نتيجة تصادم كل هذه التيارات فى الهند وفى الدولة الاسلامية أن ظهر فى العالم العربى مذهب « محيى الدين بن عربى » المتوفى عام ١٢٤٠ م . فى وحدة الوجود الذى لايميز بين الله والموجودات الكامن فيها ، ومذهب (عمر بن الفارض) المتوفى عام ١٢٣٥ م . فى وحدة الشهود التى يشعر فيها الفرد فى أعماقه بأن لافرق بين الله والانسان والكون ، أما فى الهند فقد أدى تشابك هذه التيارات الى ظهور محاولات

كثيرة للتوفيق بين الاسلام والهندوكية على أيـــدى بعض الشعراء والمفكرين والحكام الهنود •

وننتهى من ذلك الى أنه اذا كان مذهب الفيدانتا قد تمكن حقا من التـأثير فى مذاهب الصوفية فان الفضل فى ذلك يرجع الى الاسلام الذى حررالفيدانتا من التعدد وخلصها من الوثنية ، هذا علاوة على أن مذهب الفيدانتا فى وحدة الوجود مذهب روحى ينسجم مع اتجاهات الفكر الاسلامى الروحـــية ، فاستهوت فكرة وحدة الوجود العقلية الصوفيـــة راضية مرضية • واذن فلا شك فى أن كلا من الفكر الاسلامى والفكر الهندوكى أثر فى الآخر بصـــورة أو أخرى منذ بدايةاحتكاك الحضارة العربيةالاسلامية بالحضارة الهندية الهندوكية ، فكل من الحضارتين حاولت أن تأخذ أحسن مافى الأخرى وتعطيهاأحسن ماعندها بحيث لايوجد أى مجال للقول بان الفكـــر الاسلامى استطاع أن يفرض ثقافته على الحضارة الهندوكية أو أن الفكر الهندوكى استطاع أن يبسط نفوذه على الحضارة الاسلامية بخلاف الحال بالنسبة للتراث اليونانى الذى فرض فلسفته على العقليـــة العربية الاسلامية وبسط نفوذه على حضارتها •

لم يقف تأثير الفكر الاسلامى عند مذهبسانكارا الذى يعتبر الله حقيقة مجردة مطلقة غير متشخصـــة كامنة فى الذات الالهية وخلف مظاهر الكون الزائفة ولم يلق استجابة من عامة الهندوك الذين تعودوا تشخيص الله فى صور وتماثيل وآدميين ، وانمـــا تعداهكذلك الى مذهب الفيدانتا الثانى الذى وضعه « رامانوجا » (1) الذى ظهر فى جنوب الهند خلال القرن الحادى عشر للميلاد • وكان أكثر انتشـــارا من مذهب سانكارا ، لأنه يرى أن الله والانســـــان والكون حقيقة واحدة ، ويعتبر الكون حقيقة واقعـــة وليس وهما كاذبا فى عالم الاحـــلام ، وكان تفكـــير رامانوجا الحى فى وحدة الله والوجود أقـــرب الى الهندوكية من تفكير سانكارا المجرد . ولذلك لقى ترحيبا مستمرا وقبولا قويا من الهندوك عـــلى مر السنين •

ويذهب رامانوجا الى‌انحقيقة الله والكون ليست مجرد حقيقة عقلية لايدركها الا الفكر ، وانما هى حقيقة شعورية شهودية تراها النفس ولايتوصـــــل اليها الا من بلغ الكمال الروحى الذىتحقق فيهالحرية والخلاص من قيود الحياة ، فلا يحس بأى نوع من الانفصال بين الذات والله ، أو التمييز بين الـــكون والله ، ويدرك ادراكا حيا بأن الله والذات والكون حقيقة واحدة ، الا أنه لايمكن رؤية هذه الحقيقـــة الشعورية الشهودية الا فى رحاب العشق والحـــب « بهاكتى » وليس عن طريق المعرفة والمجاهـــدة والعمل الصالح كما يرى سانكارا • وان حب اللـــه لايحتاج لوعظ كاهن أو لأداء شعائر أو تلاوة كلام مقدس طالما أن الحب ينبعث من أعماق الذات وليس للشعائر والكلام المقدس أى قدرة على بعث مـــــثل هذا الحب فى أغوار الذات •

ويعتبر راما نوجا أول من وضع أسس حركـــة « بهاكتى » التى تتخذ من الحب عبـــادة خالصـــة للتقرب الى الله والاتحاد به والحياة فيه حتى ينعدم التمييز بين الله والروح والكون(1) ، الا ان هذا الحب الالهى العميق العارم ، وذلك العشق الروحى الحى الجياش الذى لا تحجره المعرفة العقلية ، ولايتولـــد فى الذات عن طريق أداء الشعائر والعادات ، لم يكن معروفا للهنود من قبل رامانوجا ، فان كتاب الفيدا أولى الكتب الهندوكية المقدسة لايحتوى الا عـــلى ادعية دينية يترنم بحب الاله « فارونـــا » خالق الأرض والسموات » (2)وهذه الأدعية لا تنم ،الا عن آثار باهته للحب الالهى ، واذا كانت (الجيتا) أى الأنشودة الآلهية تذكر فى بعض أشعارها ان الحب يحقق الوحدة بالاله (كرشنا) الاله الأعظم خـــالق الكون (3) الا أن هذا الحب ليس كله حبا عاصفيـــا لأنه لاينفصل عن المعرفة العقلية ولايبتعد عن حيـــاة الزهد والمجاهدة ولايهمل تأدية الشعائر ، فهـــوحب يكتسب بالمعرفة والمجاهدة واعتزال الحياة وأداء الشعائر • فالحب الهندوكى قبل رامانوجا وان كان يعبر عن عواطف دينية الا أنه يرتبط بالمعرفة من ناحية والمجاهدة والشعائر من ناحية أخرى ، ولذلك فهو يعد من أولى درجات الحب الروحى •

أما كيف توصل رامانوجا الى جعل الحبالعبادة الوحيدة الكاملة التى تحقق وحدها اتحاد الـــروح بالله من دون جميع العبــــادات المعروفة .. !؟وما الذى مهد له السبيل للتعمق فى الحب الالهى الى‌حد أنه يذهب الى أن الله يتقمص البشر فى صورة الحب ليعبر عن حبه الأكيد للبشر وشوقه الزائد لاتحـــاد الروح بذاته ، وأن الروح تشتاق للاندماج فى الله

(1) The Vedanta: Radhakrishnan Philosophies of India Heinrich Zimmer.

(1) M. Hiriyana; *Outlines of Indian Philosophy;*
(2) John Dowson; *Hindu Classical Dictionary;*
(3) Radhakrishnan; *The Bhagavadgita;*

لأنها ليست الا صورة من صورحب الله .. !؟ وكيف انتهى به التفكير الى أن الحب هو أصل الحياة والباعث الأول على تحقيق كمالها ، اذ من الحب خرج كل شيء وبالحب يعود الانسان الى مصدره الأول : الحب .. !؟ فأحسب أن هذه الأفكار لاتوجد واضحة محددة فى الكتب الهندوكية من فيدا ويوبانيشاد وبراهما سوترا وجيتا ، وما كان يستطيع رامانوجا ان يتحرر من نطاق هذه الكتب ويطور أفكار الهنادكة فى العشق مالم يتأثر بمؤثر خارجي أكثر دراية بالحب الالهى ، فلا شك فى أنه أخذ من التصوف الاسلامى ، خصوصا ، اذا ماعرفنا أن الحب العاطفى الروحى والعشق الالهى الوجدانى الذى لايستند على أى أساس من المعرفة العقلية أو الشعائر الدينية غير مناجاة الله كان قد انتشر فى العالم الاسلامى بين المتصوفة منذ ظهور (رابعة العدوية) فى البصرة والمتوفاة عام ٨٠١ م . والتى قالت معبرة عن حبها العاطفى الخالص لله . (١)

أحبك حبين : حب الهوى وحبا لانك أهل لذاكا
فاما الذى هو حب الهوى فشغلى بذكرك عمن سواكا
وأما الذى أنت أهل له فكشفك للحجب حتى أراكا
فلا الحمد فى ذا ولا ذاك لى ولكن لله الحمد فى ذا وذاكا

❋ ❋ ❋

وحمل لواء الحب الالهى بعدرابعة العدوية(يحيى ابن معاذ الرازى) من نيسابور المتوفى عام ٨٧١ م ورأى أنه لاسبيل للاتصال المباشر بين العبد والرب الا بالحب ، واذا ماشتد حب العبد لله وغلب عليه الوجد فنيت ذاته فى ذات الله . بينما طور (ابو يزيد البسطامى) من بسطام بفارس والمتوفى عام ٨٧٥ م . النظرية الصوفية فى الحب فاذا به يقول « خرجت من بايزيدتى كما تخرج الحية من جلدها ونظرت ، فاذا العاشق والمعشوق والعشق واحد لأن الكل واحد فى عالم التوحيد » أما (على بن الموفق) المتوفى عام ٨٧٩ م . فقد ردد أقوال رابعة العدوية فى أنه لايحب الله خوفا من ناره وطمعا فى جنته وقال : « اللهم ان كنت تعلم أنى أعبدك خوفا من نارك فعذبنى بها ، وان كنت تعلم أنى أعبدك حبا منى لجنتك فأحرمنيها ، وان كنت تعلم انى أنما اعبدك حبا منى لك وشوقا الى وجهك الكريم ، فأبحنيه وافعل بى ما شئت .

(١) شهيدة العشق الالهى : الدكتور عبد الرحمن بدوى .

وهكذا تطور الحب الآلهى بين الصوفية منذ أواخر القرن الثامن الميلادى الى أواخر القرن التاسع الميلادى ، وبعد ذلك أخذت عواطف الحب الالهى تكتسح وجدان كل صوفى حتى صار العشق الالهى من أولى أصول التصوف الاسلامى (١)

وكل ذلك يشهد على أن مشاعر الحب الالهى ظهرت وتطورت حتى أصبحت عنصرا أساسيا فى أى مذهب صوفى قبل ان يولد رامانوجا الذى ظهر فى جنوب الدكن فى القرن الحادى عشر للميلاد .

ولكن هل هناك من الأدلة مايثبت أن رامانوجا تمكن من الاطلاع على اتجاهات العشق الالهى عند صوفية الاسلام .. أحسب أنه لاجدال فى أنه كان يفد على شمال الهند وجنوبها من قبل القرن الحادى عشر الميلادى ومن بعده عدد كبير من المتصوفة ودعاة الاسلام ، واستوطن الكثير منهم الهندوستان والدكن على حد سواء ، وأسسوا المدارس الصوفية فى كل مكان ، ونشروا تعاليم التصوف الروحية التى من أسسها الحب الالهى بين الكثيرين من الهندوك فعندما ظهر رامانوجا فى الدكن كانت المذاهب الصوفية فى العشق الالهى قد تقدمت فى تطورها على العشق الهندوكى وذاعت فى كل مكان من أقطار العالم الاسلامى ومن بينها الهند مما يسر اطلاع رامانوجا عليها .

وان كان رامانوجا يزعم أنه تأثر فى مذهبه بالعشق بكتاب الجيتا ، فلا يستبعد أنه فسر العشق العاطفى الممتزج بالمعرفة العقلية والشعائر الدينية الذى تعبر عنه أحاديث الجيتا فى ضوء المذاهب الصوفية التى حررت العشق من المعرفة وخلصته من الشعائر الدينية ، وكانت تتداول بين مسلمى الهند . وليس فى هذا العمل أية غرابة ، فلقد عودنا مفكرو الهندوك منذ أقدم العصور الى الوقت الحاضر وضع تعليقات على كتبهم الدينية تفسر تعاليمها بتفسيرات جديدة تمتص الاتجاهات الفكرية التى

(١) الحياة الروحية فى الاسلام : الدكتور محمد مصطفى حلمى .

تسود حضارة العصر دون أن تفقد شيئا منمقوماتها الأصيلة حتى تبدو أنها نابعة من أعمـــاق الروح الهندية .

وبذلك يمكن أن نؤيد دعوتنا بأن رامانوجا أخذ نظريته فى الحب الالهى من التصوف الاســـلامى بالحقائق التالية :

أولا : ان نظريات الحب الالهى العاطفى عرفها العـــرب فى صورة كاملة ناضجة قبل الهنود بحوالى قرنين من الزمان .

ثانيا : ان الاتصال بين الحضارتين العربية الاســـلامية والهندية الهندوكية يبعد فى القدم الى القرن السابع الميلادى ، وان الاتصال أخذ يتوثق شيئا فشيئا على مر القرون . ومن حيث أن حضارة العرب فى ذلك الوقت كانت حضارة العصر المسيطرة فكريا على جميع الحضارات ، فلا شـــك فى أن اتجاهاتها الروحية كانت تجذب على الدوام مفكرى الهند الذين ينزعون الى الميول الروحية بفطرتهم ، وان مذهب الحب الالهى كان من أولى المذاهب الاسلامية التى استرعت انتباه العقل الهندوكى وفتحت أمامه افاقا جديدة فى عالم الروح .

ثالثا : ان رامانوجا وفق بين اتجاهات الهندوكية الروحيـة واتجاهات صوفية الاسلام ، بأن فسر ملامـــح الحب الالهى الباهتة فى الجيتا فى ضوء مذاهب الصوفية الناضجة فى الحب الالهى ببراعة فائقة حتى بدا مذهبه فى قالب هندوكى جعل الكثيرين ينسبون مذهبه الى الأصول الهندوكية دون الأصول الصوفية الاسلامية .

* * *

ومع أن راما نوجا يقر بأن الانسان خرج منالحب ويعود الى الحب عن طريق الحب ، الا أنه لايمنح حق هذا الحب الا لثلاث طوائف فقط من الطوائف الأربع الهندوكية ، ويزعم أن الحب الألهى لايقوى عليه غير طائفة (البراهمة) التى تمثل طبقة رجال الدين والفكر والمشرعين ، وطائفة « الكشاتريا » التى تمثل طبقة المحاربين الذين يقودون الجيـــوش ويخوضون غمار الحروب ، وطائفة « الفيسيا » التى تمثل طبقة التجار والصناع والزراع الذين فى يدهم مقاليد الحياة الاقتصادية ، أما الطائفة الرابعة فهى طائفة (الشودرا) التى تقوم بخدمة بقية الطوائف ولا تزاول الا أحط الأعمال ، فنظر اليها على أنها من أحط الطوائف ولا يليق أن يتشبه أفرادها بأحد من الطوائف الأخرى ، خصوصا فيما يتعلق بالأمـور الدينية ، فلا يحق لأحد منها أن يحب الله (١) لأن حب الله من أسمى درجات العبادة ، فاذا كانلايحق له أن يعبد الله فى أى صورة من الصور ،ويحرم عليه دخول المعابد الهندوكية وأداء الشعائر الدينية ولا يسمح له بتلاوة الكتبالفيدية المقدسة فأحسب أن منع « الشودرى » من حب الله يتمشى مع هذا المنطق الذى يسلب طائفته جميع الحقوق الدينية .

وبذلك حرم رامانوجا طائفة الشودرا من عبـادة الله بالحب فى حين أن الاسلام الذى وطد نفوذه فى شمال الهند وبسط سلطانه فى الدكن ، كان ينادى بالمساواة بالمسلمين ، وأعلن أن لافرق بين فرد وفرد الا بالتقوى ، وأن الحب والنسب والجاه لاتفضـل فردا على فرد ما دام لا يتحلى بالتقوى وبفضل مناداة الاسلام بمبادىء المساواة نجح فى اجتذاب عددكبير من طائفة « الشودرا » الى رحابه من ناحية ،وأثر فى تفكير شعرائها تأثيرا قويا من ناحية أخرى . فاذا بنا نجد غالبية شعراء الشودرا خصوصا شعــراء الدكن يندون بالتمييز الطائفى ، ويطالبون بمساواة جميع الطوائف فى مختلف الحقوق وشتىالواجبات وعلى رأسها الحقوق والواجبات الدينية . وكان فى مقدمة هؤلاءالشعراء : الشاعر «جنانسفار» والشاعر (ناحيرف) (١) اللذان يرجح ظهـورهما فيمـا بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر للميلاد ، وكانـا يترنمان بحبالله وينشدان القصائد المتدلهةبالعشق الالهى وتشيد به على أنه خير العبادات التى تحقق الاتحاد بالله . وبذلك تحدى شعــراء الشودرا الطوائف الأخرى المتعالية ، بل لم يقـنع هؤلاء الشـــعراء بتلك الحياة الذليلة التى رسمتها لهـم الكتب الفيدية والديانة الهندوكية ، وتطلعوا الى ما تتمتع به الطوائف الأخرى من مزايا روحية ، ولـم ينتظروا ماتوعدهم به العقائد الهندوكية فى تناسخ الأرواح (٢) بحياة قادمة أفضـــل بعد الموت ، بأن يولد ثانية فى طائفة أرقى من طائفته اذا ماتخلص من آثامه التى اقترفها فى حياته السابقة وكانت سببا فى ولادته فى طائفة الشـــودرا ولن يتحقق ذلك الا بالخضوع لنظام الطوائف الهندوكىوالاذعان لما تلزمه به من أوامر ونواه دون التطلع لحيـــاة أرقى فى الحياة الحالية ، الا أن أفراد طائفةالشودرا لم يصبروا على مهانة الحياة الحالية ، وصرح قـــادة الفكر فيهم من الشعراء بأنه طالما يوجد فى أعمـاق

---

(1) A. C. Bouquet; *Hinduism, History of Philosophy, Eastern and Western;*
تأليف مجموعة من الكتاب الهنـــود تحت اشراف رادا كرشنان

(1) A. C. Banquet; *Hinduism:*

(١) أثر التناسخ فى حياة الهنود : عبد العزيز محمد الزكى : مجلة : الكتاب

أى فرد أيا كانت طائفته نبع يفيض بعواطف جياشة من الحب الخالص لله فالناس متساوون ولا فرق بين برهمى وشودرى فى حب الله ، ولايحق لطائفة ان تحتكر حب الله لأفرادها دون طائفة أخرى .

ولعل المؤسس الحقيقى لدعوة العشق الالهى « بهاكتى » التى تنادى بالمساواة ، وأتاح لها فرص الذيوع بين الهندوك عامة والشودرا خاصة « راماناندا » الذى يعتبر تلميذ رامانوجا لأنه احتضن تعاليمه فى العشق الالهى الا أنه طورها تطويرا تقدميا ، وارتحل من جنوب الهند الى شمالها ، واستقر فى مدينة « بنارس » المقدسة فى وقت اختلف فيه المؤرخون فى تحديده ويتراوح بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر للميلاد (1) وأخذ ينشر دعوته فى البنجاب والبنجال عن طريق أشعاره التى تمجد العشق الالهى، وتعلن أن حب الله مشاع للجميع وليس خاصا بطائفة دون طائفة ، وأن المحبين جميعا متساوون مهما تفاوتت طوائفهم واختلفت نحلهم وعقائدهم . وهكذا استطاع الاسلام أن يؤثر فى تفكير طائفة الشودرا الهندوكية ، ويحثها على طلب المساواة مع بقية الطوائف الأخرى وإعلان ثورة تحريرية ضد بعض العقائد الهندوكية التى تميز بين البشر وتفرقهم الى طوائف وطبقات تبعا للحسب والنسب .

***

لم تكن الدعوة الى المساواة هى الأثر الاجتماعى الوحيد للاسلام فى الحياة الهندوكية ، وانما تعداه كذلك الى تقاليد الهندوك الدينية وعاداتهم الموروثة، فاذا بقصائد الشعراء فى الدكن والهندوستان تندد بغموض التعاليم الهندوكية وتفشى الخرافات فيها ، وتعقيد طقوسها وصعوبة أداء شعائرها ، عندما لمسوا مافى الاسلام من وضوح فى التعاليم ومن بساطة فى العبادات .

ولقد تعرض المجتمع الهندوكى لنقد المسلمين الدائم لانتشار عادات حرق الأرامل أو منع زواجهن وزواج الأطفال بين الطوائف الهندوكية خصوصا طائفتى البراهمة والكشاتريا ، وهى عادات تتنافى مع المثل العليا الانسانية والنزعات الروحية التى تتسم بها التعاليم الهندوكية ، فأخذ الشعراء الهندوك يستنكرون مثل هذه العادات ويطالبون بتخليص المجتمع الهندوكى من شوائبها .

ولئن لم تنجح صيحات الشعراء فى القضاء على هذه العادات فلقد نبهت الأذهان الى مدى قسوتها على النساء وضرورة التخلص منها . ولما لم يستطع الهندوك أن يتحرروا منها بأنفسهم اضطر الحكام المسلمون لوضع التشريعات التى تحرمها . فسن « أكبر » (1) أعظم الحكام المغول قانونا منع عادة « الساتى » وهى عادة حرق الأرامل أحياء على نفس محرقة الزوج المتوفى ، وأباح زواجهن من جديد حتى لاينظر اليهن على أنهن علامات شؤم ورمز للنجاسة يجب تجنبهن ومنعهن من الاشتراك فى أداء الشعائر الدينية ، ومن حضور حفلات الأعياد والزواج ، وبذلك حفظ « أكبر » حقوقا انسانية للمرأة كانت مهددة . كما أصدر قانونا آخر حرم زواج الأطفال دون سن البلوغ لأنه كان يترتب على هذا الزواج بعض المشكلات الاجتماعية ، كأن تترمل الزوجة وهى فى مرحلة الطفولة الأولى بعد موت زوجها العجوز فتتعرض للحرق أو النبذ .

***

وفى النهاية يمكن أن نحدد خلاصة هذا البحث فى أن أثر الفكر الاسلامى فى وعى الهندوك يتضح فى النقاط الأربع التالية :

١ ـ أن « سانكارا » لم ينجح فى تخليص التوحيد الهندوكى من التعدد والوثنية الا بعد أن ألم بالتوحيد الاسلامى .

٢ ـ وان « رامانوجا » عند ما اتخذ من الحب عبادة للتقرب الى الله والاندماج فيه لم يكن الا مقلدا لصوفية الاسلام

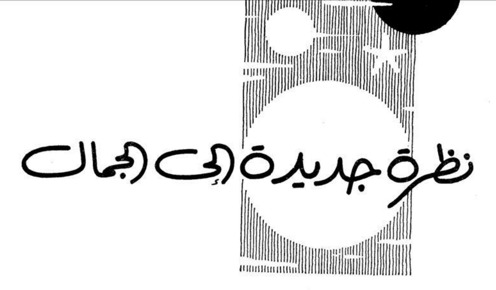
٣ ـ وأن فى مطالبة الشعراء الهندوك بازالة الفوارق بين أفراد مختلف الطوائف اثارا واضحة للتعاليم الاسلامية التى تنادى بأن لا فرق بين عربى أو عجمى الا بالتقوى .

٤ ـ وان المجتمع الهندوكى لم يدرك قسوة بعض تقاليده على المرأة الا بعد أن نبهه المسلمون الى هذه القسوة ، ولم يستطع أن يتحرر من هذه القسوة الا بعد أن أصدر الحكام المسلمون التشريعات التى تحرمها .

وهذه الحقائق الأربع أدلة ثابتة تشهد على فاعلية أثر الفكر الاسلامى فى ترقية وعى الهندوك من النواحى العقلية والروحية والاجتماعية .

(1) F. Harold Smith; *Outhine of Hinduism.*

(1) H. G. Rowlimson; *India;*



نظرة جديدة إلى الجمال

بقلم : أسما حليم

يلتقى الانسان فى بيئته بالجمال ، اى بأشياء جميلة يشعر ويدرك بحواسه انها تحتوى هذه الصفة او الخاصية التى نسميها الجمال . وهذه الأشياء الجميلة تتباين فيما بينها فقد تكون نغمة موسيقية او اناء او بناء او قطعة شعرية او امسية صيف الخ . فالسؤال ((**ما هو الجمال**)) تصعب الاجابة عليه لأنه ليست له اجابة مباشرة .

* * *

*** الاستاتيقيون يحاولون تحديد الجمال .**

اتبع كل منهم منطقه الفلسفى ، فقال بعضهم ان الجمال فى الانسان حالة من حالاته وكل القيم الاستاتيقية كامنة فى نفسه ، وهو ينسب صفة الجمال للاشياء التى تحدث فيه ـ عن طريق احداث نشاط عاجل ـ تأثيرا فى ميدان شعوره الواعى . وهذا التعريف فى نظرية استاتيقين آخرين دليلا على تعفن الفلسفة التى اوحت به لأنه يضع الأعمال الفنية على مستوى واحد مع شريحة شهية من اللحم . وهو حين يركز الجمال فى الانسان يجرد البيئة من كل قيمها فتصبح غير محتوية على شىء مطلقا .

والانسان الذى يصل تطوره الفكرى الى هذا المدى تكون ثقافته وصلت الى درجة من الانحلال لا يهم معها ان كان العالم يحوى جمالا والوانا وحقيقة ام مجرد اشباح . والانسان عندما يركز كل القيم فى نفسه يكون قد عزل نفسه عن بيئته او عزل الانسان عن الكون ، وهذا يجعله يزداد اغراقا فى البعد عن الواقع .

والماديون الميكانيكيون الذين حللوا الكون ـ شاملا الانسان الذى هو فى نظرهم مجرد دم وعظام وانسجة خاضعة للقوانين الفسيولوجية ـ الى الكترونات متحركة ، جعلوا الجمال وكل القيم الأخرى مجرد وظيفة فسيولوجية او ظاهرة الكترونية . وعندما يصل الانسان بتفكيره ، الى هذا الحد يجد نفسه امام كابوس مرعب فيفر منه الى المثالية المطبقة .

وثمة استاتيقيون آخرون بدأوا من الجانب الآخر الذى ينادى بأولوية العقل . يبحثون عن الفكرة المجردة للجمال او التى هى الجمال . من اجل ذلك نجدهم يجردون الأشياء الجميلة من كل ما هو ذاتى وشخصى ، وهدفهم من هذا التجريد ان يصلوا الى اصل الجمال فى الأشياء الجميلة ، الى منبع الجمال فيها ، الى فكرة عارية عن كل صفة ذاتية او شخصية التى تجعل عيون المها الجميلة تختلف عن الرواية الجميلة أو البحر الجميل . وعندما يصلون الى الفكرة المجردة التى هى الجمال يكون الجمال قد اصبح عقليا تماما .

ولكن الكون يحتوى على اشياء جميلة وجدت فيه قبل الانسان . فالقول بأن الجمال فكرة مجردة

معناه ان الفكر المجرد له وجود مستقل خارج عقل الانسان . والجمال ، بهذا القول فى الحقيقة ، ليس اكثر من شبح شاحب باهت لا لون له يطوف بالعالم ، وهو ذو وجود متطفل لأنه يدعى لنفسه وجودا مستقلا فى حين انه يستمد اشكاله وألوانه من الأشياء الجميلة فى الكون التى يجردها من كل صفاتها التى تعطيها البهجة والكيان المتميز والشخصية .

وأقل ما يقال عن هذا اللون من التفكير انه يقتل الفن لأن الفنان تكمن قدرته على صنع الجمال الجديد فى حماسه من اجل الشخصية المتميزة الجديدة . وهو ايضا يقتل عاشق الجمال الذى يحب الأشياء الجميلة لأنها هى فى ذاتها جميلة وليس لأنها تجسيد أو عرض للفكرة المجردة للجمال .

ففى مملكة القيم الجمالية تلتقى المثالية والمادية الميكانيكية حول شىء فارغ ميت خنثى هو الفكرة المجردة .

***

* محاولة جديدة لتحديد الجمال ..

اخطر المفكرين شأنا فى هذا المجال هو كرستوفر كودويل . ويمكن تلخيص لمحة من افكاره فيما يلى : البيئة الانسانية فيها الأشياء الجميلة والقبيحة والمحايدة التى هى لا جميلة ولا قبيحة . والجمال يحدده اللاجمال ولا يحدده نقيضه الذى هو القبح ، والجمال والقبح يعيشان فى عالم واحد ، ولا حد واضح يفصل بينهما بل هما مرتبطان ارتباطا شديدا ارتباط الشىء بنقيضه ، والاستجابة فى الانسان لكل منهما عن حساسية واحدة هى نفسها التى تدرك الجمال والقبح . فكل من الجمال والقبح قيمة استاتيقية والصفات القبيحة تعيش متداخلة مع الصفات الجميلة لتساعدها وتغذيها مثلما يلقى دور النذل فى المسرحية ضوءا ساطعا على نبل البطل .

***

* استجابة الانسان للجمال ..

عندما يواجه الانسان شيئا جميلا يجد نفسه فى حالة معينة يصعب شرحها لانها ليست ادراكا عقليا ولا شعورا عاطفيا ولكنه ادراك حسى شعورى بأنه امام شىء جميل . والانسان لا يستجيب للأشياء الجميلة بطريقة واحدة أو قدر واحد والا لاكتفينا بشىء جميل واحد عن باقى الأشياء الجميلة فى الكون . ولكننا ــ لكل شىء جميل ــ نستجيب استجابة معينة أو ننفعل به انفعالا معينا . وكل هذه الاستجابة أو الانفعال فيها قدر من التشابه يجعلنا نجمعها تحت كلمة استاتيقا .

ومما يلفت النظر الاختلاف فى استجابة الانسان للجمال من جيل الى جيل . فكل جيل له اشياؤه الجميلة الخاصة به المميزة له ، وكل جميل يصنع اشياءه الجميلة ، وهو لا ينكر الجمال القديم ولكنه لا يعود فيكتفى به ولا يتقيد بقيوده بل يخرج عليها باستمرار ، ويأتى بالجديد فى الجمال باستمرار .

وهذا يبين ان الادراك الانسانى للجمال يمتد ويتسع من جيل لجيل ويعطى لنفسه الحق فى النمو والأخذ والرفض . وبهذا اكتسبت الأشياء الجميلة فى عين الانسان من جيل لجيل صفات استاتيقية جديدة ووصل ادراكه الجمالى فى الجيل الحالى الى مدى من الاتساع والعمق والشمول لم يصل اليه فى جيل سابق .

***

* الجمال علاقة موضوعية ذاتية ..

نختار بعض الخصائص اختيارا عفويا ، مثلا السرور ، الحرارة ، البرودة ، الألم ، المجد ، الجمال ، السعادة ، الخوف .. الخ . نجدها كلها نتيجة تأثير فى الانسان . وهى بذلك تعبر عن قيام علاقة بين الانسان وبيئته ، والشعور بها يأتى نتيجة اضطراب عصبى لذلك يمكن جمعها تحت تعبير فسيولوجى واحد .

ولكن بينها فروقا . السعادة والسرور والخوف والألم تسكن فى الانسان الذى يشعر بها ، والجمال والحرارة والبرودة تسكن فى البيئة أى فى الشىء الجميل أو الساخن أو البارد . ففى الحالة الأولى يكون الانسان هو السعيد أو المسرور أو الخائف أو المتألم ، وفى الحالة الثانية لا يكون الانسان هو الجميل أو الساخن أو البارد . الجمال

اذن موضعه البيئة اى الاشياء وهو بذلك صفة موضوعية مثل الحرارة . الجمال يظهر فى ادراك الانسان عندما يجد الشىء الجميل أمامه ويختفى من ادراكه اذا بعد الشىء الجميل من أمامه . وخلال هذه العملية يبقى الشىء الجميل كما هو لا يؤثر فى ذاته ظهور الجمال أو اختفائه فى ادراك الانسان . وهذا ما شعر به الانسان عندما قال ان الجمال خالد ، الهى ، فوق الزمن .

لكن الجمال ليس صفة موضوعية تماما لانه فى حقيقة أمره علاقة بين ذات وشىء . فاننا نجد مثلا ان الناس قد اتفقوا فى كل عصر على ما هو ساخن أو بارد فأصبحت حقيقة ثابتة اليوم كما كانت فى الماضى البعيد قبل ان يوجد الانسان . وهذا يجعل للحرارة وجودا موضوعيا مستقلا عن الانسان .

أما بالنسبة للجمال . فالانسان اختلف فى تقديره من جيل الى جيل ، فلكل جيل أشياؤه الجميلة فى البيئة (الجمال فى الطبيعة) وكل جيل يصنع أشياءه الجميلة الخاصة به (الجمال فى الفن) والجيل اللاحق يقبل الأشياء الجميلة للجيل السابق غير قانع ولا مكتف بها ، ودوره أن يزيد من غنى وثروة ادراكنا للجمال .

هذا الارتباط بين ادراك الانسان للجمال والشىء الجميل يجعلنا نقول أن هذا الادراك أو الجمال نفسه علاقة ذاتية موضوعية . ولهذا السبب لا نجد صفات غير استاتيقية تمكننا من وصف الجمال مستقلا عن الانسان . بعكس الحرارة التى أمكن وصفها بدقة بأوصاف غير ترمومترية .

* * *

*** الجمال انتاج اجتماعى ، بيئته المجتمع ونعرفه بالتجربة ..**

ان قولنا أن الجمال فى الاشياء الموضوعية وانه علاقة موضوعية ذاتية وانه يتغير من جيل الى جيل يدفع الى الحيرة لانه اذا كان الجمال شيئا موضوعيا فكيف يتغير من غير أن تتغير البيئة التى هى الطبيعة ؟

السبب أن الطبيعة ليست هى بيئة الجمال ، ان بيئته هى المجتمع ، بيئة الجمال اجتماعية وليست طبيعية . الانسان يرى الجمال بمنظار اجتماعى وليس بمنظار طبيعى . فعندما يتغير المجتمع يتغير المنظار الاجتماعى ، وبالتالى تتغير نظرة الانسان الى الجمال . فالمجتمع وهو هذه الملايين من الناس هو الوجود الثالث ، هو الوسط الأصيل بين الانسان والبيئة . هو الذى يصنع التاريخ ويغير الانسان ، يغير افكاره وذوقه واحاسيسه واستجاباته ، فهو اذن المسئول عن التغيير فى الجمال والمسئول عن الاتيان بالجديد فى الجمال .

الانسان جزء من المجتمع . والطبيعة بالنسبة للانسان جزء من مجتمعه . فالمجتمع يتسع حتى يشمل الشمس والبحار والأرض والحيوان والأشجار التى تشارك الانسان الوجود الخ . والمجتمع بالنسبة للطبيعة قوة انسانية نشيطة تغير فى الطبيعة كما تغير فيها البراكين والرياح ، وهذه القوة الانسانية النشيطة فى نمو مستمر . فتمتد خيوطها الى حيث يوجد الانسان فى جماعات أو بمفرده فى الغابة ، فوق هامة الجبل ، راكبا متن البحر أو منطلقا فى الفضاء الى الكواكب الأخرى وحيثما تمتد خيوط الوجود الانسانى يخلق الجمال كما يخلق العلوم أو السياسة أو العقيدة .

يقول كودويل ان التفرقة بين الأشياء الطبيعية والمصنوعة توجد فاصلا خطرا بين البيئة والعناصر المؤثرة فى حقل الوعى أو بين الصفات المادية والعقلية . المجتمع جزء من الطبيعة وعلى ذلك فكل الانتاج الاجتماعى اجزاء من الطبيعة . والرجل البدائى لم يكن يرى السماء ، ولكن يرى سقفا ترصعه نقط ذهبية ، ولا يسمع الرعد ولكنه يسمع الآلهة تزمجر .. الخ فلم يكن يرى طبيعة منعزلة عنه لكن يرى امتدادا لمجتمعه .

ان كل ما فى الوجود الكونى ظواهر طبيعية ، وكلها فى حالة تطور دائم ، ولكن بعضها يتطور بسرعة أكبر من تطور البعض الآخر ، وأسرعها فى التطور هو المجتمع الانسانى ثم عالم الحيوان والنبات ثم المجموعة الشمسية ثم مجموعات السدم الكونية ، والمجتمع الانسانى بتطوره السريع ميز نفسه عن محيطه الذى هو الطبيعة .

على كل حال فان ادراك الجمال هو الانسان الذى هو انتاج اجتماعى فى مواجهة الطبيعة يجد فيها الجمال . فالطبيعة لا ترى جمال الطبيعة ، الشجرة لا تتأمل النجوم فوقها لكن الانسان يتأملها ويكتشف جمالها ويؤخذ به ، والمجتمع المتطور يعطى الانسان قدرة متطورة على أن ترى مزيدا من الجمال ، لأن الجمال يستمد جذوره من ثقافة كل عصر وجيل .

لا يوجد فى الكون شىء مقفل على نفسه ومستقل بذاته عن الأشياء الأخرى بحيث يمكن أن تصفه مستقلا عن كل شىء . كذلك الجمال تحدده صفات غير جمالية ، صفات اجتماعية لا علاقة لها بعلم الاستاتيقا الذى له حدوده . فالجمال لا نعرفه ولا نشعر به ولا نستطيع أن نصفه الا فى التجربة ، والتجربة حقيقة وليستوهما معلقا بأطراف السحب فالانسان الذى لم ير الجمال لا يستطيع أن يعرفه او يصفه مهما كان عنده من مادة تفصيلية عنالمجتمع او الكون .

* * *

* الحقيقة والجمال أو العلم والفن ..

هذا الدور المزدوج للجمال باعتباره موضوعيا بالنسبة للانسان وذاتيا بالنسبة للبيئة تشاركه فيه صفات أخرى مثل الفضيلة والحقيقة لأنها أكبر من الانسان ، فهى خارجة ومتغيرة مع المجتمع ولايمكن التعبير عنها الا بتعاريف اجتماعية لأنها من انتاج المجتمع . فهى علاقة بين الانسان وباقى الكون عن طريق المجتمع ومن خلاله .

ولكن هناك فرقا بين الجمال والحقيقة أو الفضيلة . فالشىء الجميل يقول لنا شيئالاكما تقوله لنا جملة تقريرية ولكن كما تقوله لنا لمحة عين . فلكل من الشىء الجميل والجملة التقريرية احتواء خاص ولكنه مختلف .. فكيف ؟

الجماعة من الناس التىتشترك فى البيئةوالادراك والتفكير لابد ان تشترك أيضا فى الرغبات والدوافع والمعتقدات والآمال ، وكما أن العقل اجتماعى فان القلب اجتماعى كذلك . والآمال التى تقوم فى الجانب المقابل من الحقيقة يمكن أن نسميها الفن .

وكما ان هدف العلم هو الحقيقة فان هدفالفن هو الجمال . وكلاهما من انتاج الانسان «موجود» فى الدنيا الحقيقية الواقعية . وهذا معناه انهما متأثران بالانسان والبيئة ، وانهما متصلان لا يمكن الوصول الى أيهما منعزلا عن البيئة . والحقيقة انهما يوجدان متداخلين متصلين فى العمل الاجتماعى ، على مدى تاريخ البشرية ، لم ينفصلا ابدا وكلمنهما ينتهى الى الآخر . العلم يجعل الادراك والامكانيات والحياة التى تدور حولها رغبات الانسان اغنىواعمق والفن يجعل غزوات الانسان بحثا عن الحقيقة اكثر جراة وطرافة .

* * *

* وهم العداء بين العلم والفن ..

يسود نوع من التفكير يجعل من العلم والفن او من الحقيقة والجمال عدوين متناقضين ، مفترضا لكل منهما دنياه المقفلة عليه . وحتى الشاعر كيتس الذى قال ان الجمال هو الحقيقة والحقيقة هى الجمال عاد فاشتكى من أن العلم قد جرد قوس قزح من جماله . هذا التفكير جرد دنيا العلم والحقيقة من اى صفة تعطيها لونا ، وجرد دنيا الفن والجمال من اى لمسة من الحقيقة ، وبذلك اوقع الانسان فى حيرة وفرض عليه انيختار احداهماويترك الأخرى .

ولكن حين تدرك أن الاستجابة والوضع كليهما متداخلان فى الوعى الانسانى ، وانهما جزء لا يتجزأ من الوجود الانسانى الذى يخلق كلا من الحقيقة والجمال ، عندئذ فقط تدرك افتعالهذه التفرقة بين العلم والفن وانتفاء وجود العداء والتناقض المزعومين بينهما . بل الصحيح هو العكس فهذان النقيضان يخلق كل منهما الآخر ويدفعه الى النشاط ، والرباط الخفى بينهما هو دنيا المجتمع الانسانى الواقعى .

ولنأخذ اللغة مثالا على هذا التداخل القوى بين العلم والفن . فكل كلمة لها قيمة تأثيرية وقيمة معنوية فعندما تتغلب القيمة التأثيرية تصبح اللغة موسيقى وعندما تتغلب القيمة المعنوية تصبح اللغة ارقاما رياضية ، ولا تعود الموسيقى تشير الىحقيقة موضوعية خارجية عن الانسان وفى الوقت نفسه

لا تتلاشى فيه ، بل تصبح هى نفسها حقيقة موضوعية وعند سماعه لها تكون له بيئة . والارقام رغم انها لا تشير الى تأثير ما ، فانها لاتتلاشى فى البيئة بل تصبح فكرا خالصا ، تصبح الانسان أو الجهاز الانســـانى الحى وهو يزاول نشاطه على البيئة .

ونحن نرى هذا فى المجتمعات البدائية بوضـوح فقد اختلط وتداخل العلم بالفن ، الحقيقة بالجمال ، فالحصاد عندهم عمل ورقص يختص بحقيقة وبلذة . والعمل والفناء متلازمان وكل عمل له ايامه السعيدة .. الخ وما عملناه نحن اننا سرقنا من العلم مشوقاته وترغيباته ومن الفن حقيقته ، فلم تعد عندنا حقيقة جميلة ولا فن حقيقى .

* * *

*** ارتباط الجمال بالمنفعة ..**

أخطر ما فى رأى كودويل هو تعريفه للجمال اذ قال : اننا نجد فى الأشياء الاجتماعية (وهذا التعبير يتسع جدا حتى يشمل كل شىء فى المجتمع من المساكن الى اوانى المطبخ الى الروايات الى الافــلام السينمائية الى الشعر الى الملابس .. الخ) نجد فيها الجمال عندما تظهر العناصر المؤثرة فيها انتظاما اجتماعيا أو توافقا اجتماعيا ، وأن الفن هو تنفيذ أو اخضاع أو تشكيل العناصر المؤثرة لكى تظهر وتكشف عن هذا الانتظام أو التوافق الاجتماعى .

وهذا معناه أنه يربط بين جمال الشىء وتحقيق المنفعة منه . ولكى نوضح رأيه نأخذ اى شىء اجتماعى كمثل نقدمه ، وليكن هــذا الشىء بيتا للســكن . فالعناصر المؤثرة فى البيت هى الارض المقام عليها ثم مواده من احجار ومونة واخشاب .. الخ ثم رسمه ثم درجة اتقان العمل فيه .. الخ هذه العنـاصر كلها ان لم تتكاتف لتجعل البيت صالحا للسكنى أى لتحقيق المنفعة المرجوة منه فلن يكون البيت جميلا . وهذا نموذج لآلاف الأمثلة على هذا القياس .

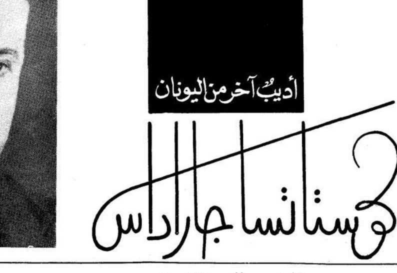
ويهاجم كودويل الذين يقرون الفوضى الاجتماعية ولا يعترفون الا بعملية اجتماعية واحدة هى انتـاج السلع ولا يعترفون الا بعلاقة اجتماعية واحـدة هى السوق وهدف واحد هو تحقيق اكبر قـــدر من الربح . فامتهنوا الفن ، بل امتد امتهانهم الى تلك الاشكال الخالصة من الانتاج الفنى فجعلوه تجاريا ، ومن هنا ظهرت الافلام والروايات والموسيقى التى توقظ الفرائز من غير أن توثق ارتباطها بالبيئـــة وتخلق نوعا من الاشباع الوهمى للرغبات ، فرأينـا العالم يفرق فى فيض من الانتاج الفنى المنحط الى مستوى لا يمكن تصديقه .

وكان رد فعل الفن ازاء هذا الامتحان أن انسحب من الميدان لينجو من « السوق » الذى هو العـدو اللدود للفنان ، فأصبح فنا غير اجتماعى ، ذاتيـا وشخصيا ، متعاليا متعجرفا وانتهى بأن أصــبح الفن أوهاما شخصية والعمل الفنى شعوذة .

ذلك فى حين أن الفن وكذلك العلم لا يحققهما الا العمل الاجتماعى فهما ليسا هدفا للمجتمع ولكنهما يتولدان كمظهرين من مظاهر التدفق الفنى المعقـد للحقيقة ، والقول بالفن للفن أو العلم للعلم معنـاه الحكم عليهما بالعدم من الوجود ، وذلك لتجريدهما من التوافق أو الانتظام الاجتماعى ، وعزلهما بالتالى عن البيئة . الفن يغير الفرائز وهو يكفيها وفقـا للبيئة ، والعلم يغير البيئة ، وهو يكفيها وفقا للفرائز والحقيقة هى معرفة البيئة باعتبارها الوعاء الــذى يحتوى الناس الذين يعرفونها ويشاركون جزئيا فى تكوينها .

ان الحضارة التى ترفض الاعتراف بتطور المجتمع الانسانى تحكم على نفسها بالانحلال لأن هذا التطور الاجتماعى هو المولد والمصدر للوعى والعاطفة والفكر ولكل انتاج يدخل فيه الفكر أو العاطفة .





أديبٌ آخر من اليونان

كوستا تساجاراداس

بقلم : عبد السميع المصري

منذ أيام كنت فى زيارة لمدينة أسيوط ،ولأسيوط منزلة خاصة عندى ، ففيها قضيت شطرا من طفولتى ، وبين اربعها ، أمضيت أجمل أيام عمرى وزهرة الشباب من حياتى موظفا .

وعند الأصيل كنت أمر بشارع الهلالى المؤدى الى النيل فاستوقف نظرى فضاء خرب جعلنى أثاقل فى خطوى حتى بلغت مكانه ووقفت حياله ودمعة حائرة فى مقلتى تريد أن تنهمر ، وسؤال يتردد مع انفاسى .. « أين ذهبوا .. ؟ أين مضوا أيها الطلل الحزين ؟ » .

لقد كان هناك منزل يحتل هذا المكان فى يوم قريب . ولطالما ترددت على ذاك المنزل لألتقى فيه بكوستا تساجاراداس الذى عاش بيننا قصيدة من الشعر المنغم تسرى بين الناس حاملة اليهم رسالة الحب والسلام والأخاء لا فرق بين سيد ومسود ولا بين غنى وفقير ، ولا بين ابيض وملون .

هكذا عرفت كوستا الانســـان ثم عرفت فيه الفنان الكبير ذا القلب العظيم . . عرفته انسانا يحبه كل من عاشره وكل من خالطه وكل من اتصل به بسبب من الأسباب أو علاقة من العلائق الانسانية .

ولقد عاش الرجل بيننا محبوبا من الجميع حتى من سمع به ورآه عن بعد وعرف ابتسامته التى لم تفارق يوما من فوق شفتيه .

ولم يكن العمل هو الذى أتاح فرصة التعارف بيننا .. فكلانا يعمل فى حقـــل الاقتصاد ، وقد عملنا معا ، ولكن هذه الفرصة جاءت متأخرة لاعوام طويلة بعد لقائنا الأول الـذى تم فى حفل من حفلات نادى البلدية أو نادى الاعيان كما كان يعرف وقتئذ .

كان اللقاء منذ عشرين عاما تقريبـــا ، وكـان كوستا يومئذ قنصل اليونان بأسيوط الى جانب عمله الأصلى فى تجارة الاقطان .

اما كيف جمع كوستا كل هذه الوظائف : التجارة والدبلوماسية والأدب فذلك موضـــوع حـديثى اليـوم ..

لقد ولد كوستا تساجاراداس عام ١٨٨٩ فى بلدة زاجورا التى تشرف على البحر من فوق جبل بليون باليونان فعاش طفولته يرتع بين غابات القسطل واشجار الكروم والزيتون ، ويقضى الساعات الطوال يصغى الى همس الموج فى حديثه الابدى الذى يفضى به الى رمال الشاطىء .

كان لهذه البيئة أثرها فيما فاضت به نفسه من حب للجمال فى كل صوره وفى تعميق احساسه بهذا الجمال . وانى لاشهد ان بيته كان معرضـــا

اهتمت « المجلة » بأن تقدم لقرائها الادباء الاجانب الذين عاشوا فى بلادنا « نيقـوس نيقوليدس ـ العدد ٦٧ ص ٤٨ ، كافافيس ـ العدد ٧٠ نوفمبر ص ٦٨ ، عدد فبراير ٧٤ ص ٥٦ ، وفى هذا العدد تقدم أديبا يونانيا عاش فى الصعيد .

للجمال بما حواه من لوحات زيتية جميلة ومن تحف اثرية وفنية ، ومن تنسيق ، ومن كرم خلق يتحلى به ساكنيه فكانت أحب الساعات الى قلبى هى التى أقضيها فى ضيافته أمتع النفس بحلو حديث وجميل عشرة وكريم اخلاق .

وقد انعكست هذه الصورة على أعماله الأدبية ، فهو الكاتب العف الذى لا يسف فى حديثه ولا يتبذل فى أسلوبه .. الأنيق فى كتابته أناقته فى لباسه وكل أعماله ، بل فى ايماءاته وحركاته .

ولقد سبقه والداه للعمل بالاسكندرية وتركاه فى رعاية جدته التى بعثت به الى المدرسة فلما بلغ الثامنة من عمره اصطحبه والده معه الى الاسكندرية ليعيش الى جواره ويتم تعليمه . لكن الوالد مات فجأة ولم يتجاوز كوستا الثالثة عشرة من عمره ولم يكمل تعليمه الثانوى .

فكان عليه ان يقطع تعليمه وينزل الى معترك الحياة يصارعها فتصرعه حينا وينتصر على عقباتها احيانا . لكنه ظل طوال حياته يرعى شعلة المعرفة التى اضاءت فى صدره ويغذيها بكل ما تصل اليه يده من وسائل المعرفة ، وينفق فى سبيل ذلك كل ما يستطيع الحصول عليه من مال غير ضنين .

ولبث بالاسكندرية ثمانية أعوام موظفا بأحد البنوك وانى لأعتقد ان العمل المصرفى كان له الفضل فيما اتصف به كوستا من نظام وتنسيق وتخطيط فى حياته واعماله .

ثم ترك العمل ملبيا نداء الواجب للاشتراك فى حرب البلقان التى استمرت عامين أبرزت ما تحلى به من تضحية وايثار حتى شرف بلقب (حامل العلم) .

فلما انتهت الحرب عاد الى مصر التى احبها واحب نيلها واحب شعبها الطيب المضياف ، واختار مدينة أسيوط من صعيد مصر ليقيم فيها ويعمل سبعة وأربعين عاما كاملة .

ولعله اختار أسيوط لأنها عاصمة الصعيد ومن مراكز تجارة القطن فيه وحيث كانت تعيش جالية يونانية كبيرة نسبيا يعمل معظم افرادها فى شركات الأقطان وفروع البنوك الأجنبية فى ذلك الوقت .

وقد زاول كوستا تجارة الأقطان ، وكان له مكتب بمنفلوط وهى مدينة صغيرة شمالى أسيوط ومكتب آخر بأسيوط نفسها ينتقل بينهما يوميا فى فترة الموسم ، أما بعد الموسم فلا يكاد يذهب الى منفلوط الا لماما .

ولقد تمتع كوستا بسمعة طيبة ، وحظى بحب الجميع فانتخب رئيسا للجالية اليونانية بأسيوط ، وجدد انتخابه اربعة عشر عاما استطاع خلالها ان ينشىء مدرسة صغيرة لكنها بديعة التنسيق كافية لحاجة الجالية اليونانية بالمنطقة وما زالت المدرسة تباشر نشاطها حتى اليوم .

ويحدثنى كوستا عن أول عمل أدبى قام به وكان له الفضل الأول فى تشجيعه ودفع موهبته الكامنة الى الامام فيقول :

« كنت قد بلغت الثامنة عشرة من عمرى وجاءت الى الاسكندرية سارة برنار أشهر ممثلات العالم فى ذلك الوقت ، فمثلت على مسرح « الابجلت » ، وحضرت ليلة الافتتاح فاذهلنى ابداعها واخذ بلبى ما شاهدت ، من روعة التمثيل وسحر الاداء ، فخرجت من المسرح افكر فيما رأيت ، وفى هذه العظمة التى لمستها بنفسى لاول مرة فى حياتى ولم انم تلك الليلة حتى سطرت مقالتى الاولى تحية أهديتها الى سارة برنار وفنها .. ولك أن تتخيل شعور ناشىء صغير مغمور برى مقاله فى الصفحة الاولى من جريدة « تاشيدروس » اكبر صحف الاسكندرية يومئذ بعد ثمان وأربعين ساعة من كتابتها »

وتتالت بعدها مقالاته فى الجرائد اليونانية ، وبدأت الجالية اليونانية بالاسكندرية ترى أضواء نجم جديد يتألق فى سمائها ، واخذت الأوساط الثقافية تدعوه ليشارك فى ندواتها . لكن هذا النشاط الأدبى ظل متقطعا حتى عودته من الحرب واستقراره باسيوط حيث بدأ يكتب بانتظام .

واشتهر بادىء الأمر بقصصه القصيرة التى امتازت بالطابع المحلى وتصويره الرائع للبيئة المصرية والعادات الشرقية والروح الوطنية المتحفزة التى اعجب بها وبارك نهضتها فى كثير حتى كان عام ١٩٢٤ حين أصدر روايته الطويلة (نبيهة) والتى ترجمتها فيما بعد الى العربية بعنوان « عذراء اسيوط » (١) .

لقد قوبلت (عذراء اسيوط) بمظاهرة كبرى من الصحافة اليونانية بمصر واليونان ولقب مؤلفها برائد القصة اليونانية فى وادى النيل .

ولم يكن حظ الترجمة العربية من التكريم اقل من ذلك انما شاركت صحف مصر واليونان الصحافة اليونانية فى جميع انحاء العالم حتى الامريكتين فى الترحيب بهذه الترجمة كمثل عملى من أمثلة التعاون الثقافى والصداقة فى اسمى مراتبها .

ورواية « عذراء اسيوط » تحوى تسجيلا لفترة من فترات الانطلاق الثورى فى حياة شعب وادى

---

(١) كان تغيير اسم الرواية بموافقة المؤلف الذى راجع الترجمة العربية بنفسه اذ انه يجيد العربية كتابة وحديثا .

النيل يوم هب بجميع طبقاته وافراده فى وجه الاستعمار مطالبا بحقه فى الحياة الكريمة والحرية عام ١٩١٩ .

يومئذ عمت الثورة كل بيت وكل مكان واستجاب لها كل مصرى أظلته سماء البلاد حتى « نبيهة » بطلة الرواية تلك القروية الساذجة التى اضطرتها ظروف الحياة الى الانحراف لم تنس أنها مصرية وأن عليها واجبا كمصرية فى صفوف الكفاح الوطنى فساهمت فى حدود امكانياتها مساهمة بطولية .

والى جانب الوصف الدقيق لأحداث الثورة فى أسيوط تحوى الرواية لوحات رائعة من حياة مصر فى مطلع هذا القرن . فهناك أسواق الريف وحمام السوق الذى تقصده السيدات للاستحمام واللقاء والاستماع الى اخبار المدينة وهن مستلقيات حول (المغطس) تغطى الأبخرة الساخنة اجسادهن .. وزيارة القبور كوسيلة أخرى من وسائل الترفيه وفرصة للتزاور .

ولم ينس كوستا فى روايته ان يسجل الصراع العنيف الذى كان يسيطر على عقلية جيل العشرات الثلاث الأولى من القرن العشرين والحيرة العنيفة التى كانت تجذبه تارة نحو الغرب ومدنيته ، وتذكره تارة بالشرق وتقاليده والعادات الموروثة وما بدأ فى عالم المرأة من ثورة على وضعها فى المجتمع وتطلعها الى مزيد من الحقوق والحريات .

ثم صدرت عام ١٩٢٥ مجموعة كوستا القصصية الأولى بعنوان (حكايات) التى حوت بين دفتيها بعض ما نشر له من قصص قصيرة وكان موضوعه المفضل حياة الفلاحين والبدو المقيمين على ضفاف النيل واغانيهم فى مختلف العصور واذا علمنا ان كوستا كان فى تجارة القطن يختلط بهؤلاء الناس ويعى حياتهم ومشاكلهم وعياكاملا لأدركنا أى صورة رائعة قدمها لنا فى تلك القصص عن بلادنا .

أما فى عام ١٩٤٦ فكان العالم يعانى من مشكلة حادة ظهرت فى دول مختلفة وعمقت آثارها بسبب الحرب العالمية الأخيرة التى هاجر فيها سكان بلاد بأسرهم الى بلاد أخرى فرارامن الاضطهاد والتنكيل أو القهر والارغام ، ولا شك أن وجدان الفنان فى كوستا وحسه المرهف قد تأثرا بهذه المشكلة لا سيما وهو نفسه من المهاجرين الذين عرفوامعنى الاغتراب وما يثيره فى النفس من مشاعر ، وما تضطرب به قلوب المهاجرين من عواطف نحو الوطن الأم والوطن الجديد فانعكس هذا الأثر فى دراسة واعية عميقة لكوستا صدرت بعنوان (مشاكل التوطين) وكان لها صدى لدى جميع اليونانيين فى انحاء العالم لما حوت من نظرات صائبة فى هذه المشاكل فى ضوء الشعور القومى المتزايد وظهور القوميات الجديدة فى عالم ما بعد الحرب ·

وفى عام ١٩٥٤ أصدر كوستا كتابا عن أول عامين لثورتنا المجيدة كما رآها وتأثر بها وعاش أحداثها وما أحسه من روح العزة والوطنية والتحرر التى سرت فى وادى النيل ، بل فى كل أمة نامية فى مشارق الأرض ومغاربها .

ولم يكن هذا آخر ما كتب عن وطنه الثانى مصر ، بل أصدر عام ١٩٥١ كتابه العظيم «فتاح حتب» جامعا بين دفتيه تاريخا مفصلا للأدب فى مصر الفرعونية وحياة أول فيلسوف اجتماعى ظهر على هذه الأرض (فتاح حتب) مع ترجمة شعرية لأكبر أعمال هذا الفيلسوف المصرى وهى التى عرفت لدى مؤرخى مصر (بالوصايا) أو (تعاليم فتاح حتب) وتحدث فيها عن الأدب شعرا ونثرا والقصة والرحلات والعلوم .

أما أعمال كوستا التى لم تنشر بعد فكتاب ضخم بالانجليزية عن (تاريخ المرأة) منذ ما قبل التاريخ وفى مختلف العصور والأمم ، ويحوى حياة أكثر من الف امرأة ممن أثرن فى أحداث هذه الدنيا .

ثم قصة طويلة باليونانيةبعنوان (سليل المماليك) تسجل حقبة تاريخية من تاريخ مصر منذ مذبحة المماليك التى دبرها محمد على فى القلعة حتى عصر آخر ملوك هذه الأسرة البائدة .

* * *

ان نظرة واحدة على أعمال كوستا تساجاراداس تقطع لنا بمدى الحب الكبير الذى يكنه لبلادنا وتشعرنا بما اتصف به من وفاء واخلاص لهذه الأرض التى اختارها وطنا ثانيا له فعاش حياته يقدس كل ما فيها من جمال ومن عادات واخلاق

وان اسلوبه عندما يتحدث عن هذه الأرض ليشف وينساب رقيقا مشحونا بمشاعره الغامرة حتى لتخاله شعرا يترقرق مع الدقة فى اختيار اللفظ والمعنى .

اوراق الغجر

للشاعر فتحي سعيد

طال الطريق .. وأوغل الركب
يا فتنتي .. وتفرق الصحب
طال الطريق على بدايته
والبدء طول حكايتي دأب ...
الأمنيات تخطفت بصري
وتجهمت في أفقها السحب
والليل بعد مسيرة سأمت
نجماته ... وتململت حجب ...
وتباعدت في السير مركبة
ما حدها شرق ولا غرب ..!
جن الجواد ... فرحت الكزه
الوى العنان ... فيقهر الجذب ...
غاصت سنابكه بمنزلق
عند النجوم فمادت الشهب

***

دب الغريب على مناكبها
مثل الألى من قبله دبوا
يهوى الغناء ... فكاها غنى
يشدو الفحيح ويصدح الذئب ..!

***

يا عاذل الغرباء تسألها
سر المدامع ... خانك العتب
هجع المساء فلا تذكره
جرحا لنا لم يشفه طب ..
نحن الذين على شواطئها
نروى العطاش فيورق الجدب .!
عرق الالوهة عبر رحلتنا
من فوهة المجهول ينصب ..
وبوجهنا سير الدنى خلع
نمت عليه ... وشفها الثوب
والبعث يسهد فوق جبهتنا
تدنو رؤاه فيرعش الهدب ..
نهوى الحياة ... وكم لنا حيل
فيها ... تضيق بشرحها الكتب ..!
خذ حفنة من ترب غربتنا
واصعد بها يغفر لك الذنب
وأسدل يديك على مواجعنا
ان الذي قد مسنا صعب .!



ويل لهـا ... من شـــاعر ثمـل
عب الوجـود بغـير ما عبـوا .!
هجـــر الفنـاء على ملامحــــه
بصـــماته .. فتشـــرد الدرب
دمـــه الشفق نقيـــع أغنيـــة
حمـراء صـاغ حروفهـا الرب ..
ولظى الجحيـم ... على مراشـفه
حجـــراته يغلـــى بهـا الغيب ..
ان أمطلت .. أو أنجـزت أمــلا
فى شرعه ... صدق المنى كذب .!
صبى له فالـــكأس ظامئـــة
لم ترتو ... يا طول ما صـبوا ..
وتلفعى من وهـــج شــــعلته
ومــرى المجـامر نارها تخبــو
لا تفـــزعى من لذع خمـــرته
فالســكر مر مذاقه عــذب ..
ســـكر الزمان .. فمالنــا نخشى
عصر الطـلا ..؟ ويفوتنـا النخب .!
ما زال يعشـــق فيـــك ســاقية
هو طفلهـــا ... لا غرك الشيب .!

* * *

عصـــف الدجى فى قلب ســـاهره
ما همـــه عصـــف ولا رعب..
فالفجـــر خلف الليـــل أغنيـــة
خضـــراء فيهـــا الملتقى الرحب
أوراقها ... فـــوق المنى قمـــم
من قطرنا .. يندى بهـــا العشب
طلـــع الصـــباح على قيـــاثرنا
وشـــدا النضـــال ... وغرد الحب
ســـرب نطـــير بغـــير أجنحـــة
نادى الربيـــع ... فحلق السرب ..
وبدوحنـــــا حطت غمامتـــــه
تبكى الضحى .. فتلفت القلب .!
رحم الوجـــود ... على ســـجيته
يلد الجنـــون .. وما لنـــا أب !!
فلتبكنـــــا الاوراق ... ان طرحت
فجـر الطريق .. وأوغل الركب ..



شرط الإجماع في أحكام الإعدام

بقلم : عبده حسن الزيات

منذ اشهر قامت ضجة قضائية ومحامية حول مدى الاستفادة من التعديل التشريعى الحديث الذى قضى بأن احكام الاعدام لاينبغى أن تصدر الا باجماع المستشارين اجماعا يسجل فى فى صلب الحكم ·

كان مناط البحث والخلاف يتعلق بالاحكام التى صدرت قبل التعديل ثم فاجأها هذا النص القانونى الجديد قبل أن تنفذ فقد تشبث به فريق من المحكوم باعدامهم واستنقضوا الاحكام الصادرة عليهم بمقولة أن التشريع الجديد هو اصلح لهم فمن الواجب أن يفيدوا منه نزولا على حكم الأصول الكلية المقررة بنص صريح عام ·

وبديهى أن القانون القديم الذى أدينوا فى ظلاله لم يكن يستوجب النص على صدور الحكم بالاجماع، وذلك لعلةظاهرة هى أنه لم يكن يستوجب أن يكون حكم الاعدام بالاجماع بل كان يسوى بينه وبين سائر الاحكام فالرأى ماتنتهى اليه كثرة القضاة دون قلتهم ، ورأى الكثرة هذا يصبح - رسميا - رأى المحكمة الذى تنطق به ويعتبر عنوانا للحقيقة ·

بل أن القانون القديم لم يكن يجيز النص على الاجماع أو الاغلبية لان هذا النص يتعارض مع اصل من الاصول الكلية التى اعتنقها الشارع المصرى وهو مبدأ سرية المداولة · وهذا المبدأ قد ظل دائما مقدسا عند الضمير القضائى المصرىولم يجترح الا قليلا ولعلنا لانعرف من هذا القليل الا حادث مستر كرشو المستشار الانجليزى الذى كان رئيسا لمحكمة الجنايات المصرية فاختلف مع زميليه المصريين عند نظر قضية سياسية هامة اذ رأيا الحكم ببراءة بعض المتهمين على القصد من رأى ذلك الرئيس فنطق بحكم الاغلبية ، ولكنه خرج فاستقال مذيعا بهذه الاستقالة سر المداولة ·

أتى القانون الحديث اذن منذ شهور فاستحدث هذه الضمانة فى خصوص أحكام الاعدام ، وهو لم يخرج على مبدأ سرية المداولة ، وانما استوجب النص على أن حكم الاعدام قد صدر باتحاد آراء المستشارين ، فان لم يجمعوا على هذه العقوبة فان عقوبة أخف ستصدر ويبقى سر المداولة مصونا ·

وقد طالب اولئك المدانون تحت ظلال القانون القديم بأن تنقض أحكام اعدامهم ولكن محكمة النقض لم تذهب مذهبهم ورات أن هذا التشريع الجديد انما هو تشريع اجرائى فلا ينسحب على الماضى ، وليس تشريعا موضوعيا مستحدثا لحكم أصلح للمتهم يحق له الانتفاع به ·

وليس مراد هذا البحث الخفيف الدخول الى هذه الاعماق الفقهية الدقيقة وانما هى وقفة بباب هذا التشريع او على هامشه نرجع فيها البصر خمسين عاما لندخل قاعة الجمعية التشريعية فنستمع الى حوار فقهى رائع يتصل من قريب بموضوع هذا التعديل الذى انقطع خبره بعد ذلك ليستيقظ بعد نصف قرن !

وقد كانت المباداة التشريعية من جانب الحكومة التى تقدمت بمشروع قانون تجرى مادته الاولى هكذا :

« يجوز للمحكوم عليه وللنائب العمومى ان يطعنا فى كل حكم نهائى جنائى صادر من محكمة من محاكم الجنايات أمام محكمة الاستئناف وهى منعقدة بهيئة محكمة اعادة نظر اذا لم يكن هناك وجه لما حكمت به من العقاب أو البراءة أو للوصف الذى وصفت به التهمة أو قبول عذر شرعى أو رفضه وذلك نظرا لما قدم من الادلة فى الدعوى ولايقبل الطعن بطلب اعادة النظر لاجل تعديل العقوبة المحكوم بها خاصة »

ونصت المادة الثامنة من المشروع على أن «لمحكمة اعادة النظر دائما الحق فى تشديد العقوبة حتى فى حالة ماإذا كان الطعن مقدما من المحكوم عليه وحده »

واحيل المشروع الى لجنة « الحقانية » بالجمعية فابدت عليه ملاحظات هامة واعتراضات اساسية رأى ناظر الحقانية وجاهتها فسحب مشروعه وقدم مشروعا آخر قالت عنه اللجنة أنه « تبين لها بعد التأمل فيه أنه خال من هذه الاعتراضات وأنه مع ضمانته للعدالة غير مخل بحقوق الابرياء ، ولهذا قبلته مع الارتياح ولم تدخل عليه الا قليلا من التعديلات »

ولاستطردت اللجنة تقول : « أما المبادىء التى بنى عليها المشروع الثانى فهى كما يأتى :

أولا — جعل مناط اعادة النظر اختلاف قضاة محكمة الجنايات فى الحكم وهذا غاية فى العدالة لأن اختلاف أنظارهم مع اتحادهم فى الاحاطة بجميع أحوال الدعوى وظروفها يدل على أن الحقيقة التى قضت أغلبيتهم بها فيها نوع من الخفاء · ولهذا كان من العدل تمكين الطرف المحكوم ضده من الطعن فى هذا الحكم لازالة هذا الخفاء واظهار الحقيقة ظهورا جليا ·

ثالثا — جعل الحكم القاضى بالبراءة غير قابل للالغاء الا بأغلبية اربعة أخماس المستشارين المؤلفة منهم دائرة اعادة النظر وهذه ضمانة مهمة لعدم العبث بحقوق المتهم · ولكن مع ذلك ترى اللجنة ان اتحاد آراء جميع أولئك المستشارين اقوى فى هذه الضمانة وأوفق بالمبادىء التى تأسس المشروع عليها » ·

وهذا الحل الأخير الذى قبلته اللجنة كان نوعا من التصالح فقد كانت ارتأت فى ملاحظاتها على المشروع الأول الا يكون للنيابة حق الطعن فى أحكام البراءة النهائية لانها « غير قابلة للطعن فى جميع البلاد المتمدنة » كما كانت قد اعترضت على **ماتضمنه المشروع الأول من جواز** تشديد العقوبة **ولو كان الطعن مرفوعا من المحكوم عليه وحده** · وقد نزلت الوزارة على رأى **اللجنة واسقطت هذا الجواز ·**

وعند نظر المشروع أمام الجمعية التشريعية رأى الاستاذ عبد العزيز « بك » فهمى اباحة الطعن حتى فى حالة صدور الحكم بالاجماع اذا كانت العقوبة المحكوم بها هى الاعدام ، أو الأشغال الشاقة مدة عشر سنوات فاكثر ، ولكن رئيس اللجنة — سعد « باشا » زغلول — خالفه فى هذا الراى ، وانتهت الجمعية بعد حوار طويل رائع الى الاخذ برأى عبدالعزيز فهمى فى حالة الاعدام فقط ، غير أن الحكومة رفضت هذا التعديل بشدة ، كما رفضت مارأته اللجنة من اشتراط الاجماع لالغاء البراءة فى جميع الأحوال ، ولكنها قبلت ذلك فى خصوص الاعدام ·

وهكذا اتفقت الجمعية مع الحكومة على مايأتى نصا للمادة الأولى :

« يجوز للمحكوم عليه وللنائب العمومى أن يطعنا أمام محكمة الاستئناف وهى منعقدة بهيئة محكمة اعادة نظر فى كل حكم نهائى صادر فى مواد الجنايات بأغلبية الآراء فقط من محكمة من محاكم الجنايات طعنا مبنيا على أنه لم يكن هناك وجه لما حكمت به المحكمة من الادانة ، أو الوصف الذى وصفت به الجريمة ، أو قبول عذر شرعى ، أو رفضه ، أو البراءة ، وذلك بالنظر لما قدم من الادلة فى الدعوى . ولايقبل الطعن بطلب اعادة النظر لأجل تعديل العقوبة المحكوم بها خاصة »

كما قضت المادة الثانية بأن « كل حكم نهائى فى مواد الجنايات صادر فى موضوع قضية من محكمة من محاكم الجنايات يجب أن يبين فيه اذا كان صادرا باجماع الآراء أو باغلبيتها وذلك فيما يتعلق :

(أولا) بالادانة أو بالبراءة لذاتها ·

(ثانيا) بوجود الوقائع التى انبنى عليها وصف الجريمة أو قبول عذر شرعى أو رفضه · وعند عدم ذكر هذا البيان تكون أحكام الادانة وحدها قابلة للطعن بطريق اعادة النظر »

ثم نصت المادة الثالثة بما اقترحته لجنة الحقانية أى أن «يترتب على الطعن فى الحكم ايقاف تنفيذ العقوبة المحكوم بها» **وكان مشروع الحكومة الأصيل يقصر هذا الايقاف — أو الوقف — على حالة الحكم بالاعدام فقط ·**

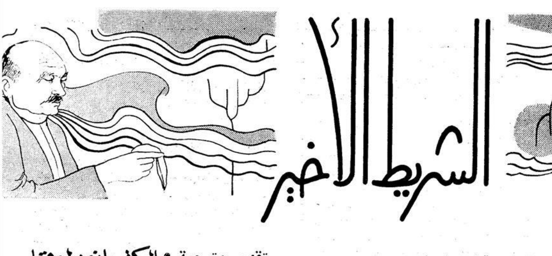
هذه هى الجذور التشريعية لهذا القانون الحديث الذى ثار حول تطبيقه الخلاف الذى اسلفت حديثه ·

ولكن ليست جذورا لهذا القانون وحده ، وانما هى كذلك جذور لقانون آخر اقل حداثة هو القانون الذى يقضى بأن دوائر الجنح المستأنفة لاتستطيع ان تلغى حكم البراءة الا باجماع آراء قضاتها اجماعا ينص عليه فى الحكم · وهو قانون فسرته محكمة النقض بتوسع وسماحة ، فقالت ان هذا الشرط واجب الوجود ايضا فى حالة الغاء حكم محكمة الجنح الجزئية القاضى برفض الدعوى المدنية مادام ان البراءة بنيت على عدم ثبوت الواقعة ·

(مجلة المحاماة) ١٧ يناير ١٩٦١ — س ٤٢ ص ٥٧٤)

انها محاولة للتأصيل ·· أو هى رحلة تشريعية معجلة أرجو الا تكون جالبة للسأم . ولو أردت أن أكفر عن هذا « الاسئام » لاتبسنت للقارىء من حوار الثالوث ناظر الحقانية ورئيس اللجنة وعبد العزيز فهمى · ولكن الاقتباس قد يجنى على هذه الروائع ويمزق هذه اللوحات النادرة فحسبى أن انصح بالرجوع اليها والتملى فيها والخشوع عند روعتها .





مسرحية لصمويل بيكيت

تقديم وترجمة : الدكتور انور لوقا

بدأت صحافتنا الأدبية وأوساطنا الفنية تتحدث باهتمام عن «المسرح الجديد» أو «مسرح الطليعة» ، وتردد أسماء مؤلفيه ، وعلى رأسهم صمويل بيكيت Samuel Beckett وأوجين يونسكو Eugène Ionesco وأرتور أداموف Arthur Adamov، وتحاول التعريف بهم وباتجاهاتهم(1) .

ولقد كانت أعمالهم منذ ظهورها عقب الحرب الأخيرة — ولا تزال — موضع جدل المثقفين فى عواصم أوربا التى شهدت مولدها ، وفى عواصم العالم التى سارعت الى ترجمتها وتمثيلها .

واليوم آن لنا أن نثير هذا الجدل عندنا بشقيه الفلسفى والفنى، حتى نتصل بركب الفكر فى مرحلته المعاصرة ، ولكى يفيد أيضا أدبنا المسرحى الناشىء من تلك التجارب المتعمقة الجريئة ، وان كان فهمها جهدا شاقا يقتضى أولا استيعاب ما سبق من أطوار المسرح وأصوله .

ولا شك فى أن تلك الثقافة التمهيدية اللازمة ، الى جانب نوع المشاكل التى تخصص هذا المسرح الحديث فى معالجتها ، من أوضح الأسباب التى تفسر انصراف جمهورنا المثقف بضع سنوات عن استطلاع هذه الحركة . على أنه مهما تكن ظروفنا واستعداد بيئتنا ، ومهما تكن قيمة تلك الأعمال الفنية ، فمن حق حياتنا علينا أن نستكشف ما يدور فى عصرنا ، والا نتجاهل تيارا قد دخل كتب تاريخ الأدب فعلا .

ولعل أقرب وسيلة الى التعرف على سمات هذا المسرح الجديد هى أن ننظر مباشرة فى بعض نصوصه . وها هى ذى مسرحية من ((أبسط)) ما كتبه بيكيت ، أنشأها بالانجليزية أولا وأسماها Krapp's Last Tape ثم صاغها بالفرنسية بعنوان La dernière bande وأخرجتها لندن سنة ١٩٥٧ ، ثم قدمها جان فيلار Jean Vilar على مسرحه التجريبى بباريس سنة ١٩٦٠ .

أما المؤلف ، صمويل بيكيت ، فلا يزال يعتبر من أعلام « مسرح الطليعة » على الرغم من أنه قد جاوز حدود الشباب — فهو يبلغ السادسة والخمسين من عمره — وعلى الرغم من زهده فى الشهرة ، ونفوره من الحياة الاجتماعية ، وتعمده الابتعاد عن الجمهور وعن الصحفيين وعن الاضواء . انه يعيش فى الريف ، فى قرية من ضواحى باريس ، ولكنه أيرلندى أصيل، ولد فى دبلن سنة ١٩٠٦ ، وأتم دراسة الآداب فى جامعتها سنة ١٩٢٧ ، ثم اشتغل بتدريس اللغة الانجليزية فى مدرسة المعلمين العليا بباريس وبتدريس اللغة الفرنسية لمواطنيه فى جامعة دبلن .

(1) راجع « المجلة » ، عدد أكتوبر ١٩٦٢ ص ٤٠ — ٤٥

وتأثر بالكاتب الأيرلندى الكبير جيمس جـويس James Joyce اذ عمـل معـه حينـا وترجم الى الفرنسية بعض كتاباته .

ونشر بيكيت فى لندن أعماله الأولى ، وهى أشعار وقصص قصيرة وطويلة ، ودراسة طريفة عن الأديب الفرنسى مارسيل بروست Marcel Proust

واستقر صمويل بيكيت فى فرنسا منذ سـنة ١٩٣٨ ، وأصدر فى باريس مؤلفـاته الأخيرة التى أنشأ معظمها باللغة الفرنسية — حرصا على التقيـد بدقة المعانى واتقاء لشر الانزلاق وراء جرس الألفاظ فى لغته الأليفة — ومنها قصص ومسرحيات فذة ، تمعن فى الاغراب والغموض ، وتجسم بشكل رهيب عذاب الانسان المعاصر .

وقد تبدو فى تلك الصورة الحالكة السواد ظلال الفلسفة الوجودية القاتمة ، وان كان بيكيت ينفى دائما انه من قراء الفلسفة ، أو انه يريد ان يبرهن على أى شىء !

وبطل مسرحية « الشريط الأخير » ، وممثلـها الوحيد ، يدعى « كراب » ، وهو رجل عجوز ، نعلم من بعض عباراته انه كاتب قصصى وانه أنفق شبابه فى الدرس والتحصيل . غير اننا نراه امامنا فى هيئة زرية ، رث الثياب ، أشعث الشعر ، متبلدا قذرا ، قد اضـمحلت قواه حتى ليكاد يعجز عن الحركة ، ويشق عليه المشى فى حجرته .

لقد اعتاد أن يسجل فى كل عيد من اعياد ميلاده شريطا بصوته يسرد فيه خلاصة ذكرياته عن العام المنصرم ، لكى يستمع اليه فى الأعوام التالية ،ويعتبر بما الم به من تجارب . وسوف نرافقه وهو يستعيد شريطا قديما ثم يسجل شريطه الجديد .

(كراب) اذن شيخ جلس يتأمل ماضيه . وقبل أن نستكشف ماضيه من شذرات احاديثه المسجلة، هانحن نستعرض حاضره كما يظهر لنا . من يكون هذا المخلوق الغريب الأطوار ؟ انه صامت كالأبكم ، هامد كالمقعد ، اذا حاول الكلام احيانا اضـطربت شفتاه بلا صوت ، واذا غضب صدرت عنه غمغمة غليظة دفينة فى لهجة السباب .. واذا تحرك ، فما الذى يفعله ؟ والى اين يذهب ؟ انه سـجين حجرته، يخطو ببطء عددا محدودا من الخطى، هى نفس الخطى دائما ، كأنه الآلة الصماء ، ثم تخطـر له فكرة مفاجئة فنظن هذا الانسان — غير الناطق — كائنا مفكرا على أقل تقدير ، ولكننا سرعان ما نلاحظ أن فكرته تكرار لفكرة سابقة ، مقصورة على قضاء حاجة معينة ، وما أقل حاجاته الآن !

انه أسـير بقية باقية من عاداته . ومن هـذه العادات ما يأتيه فى الظلام المترامى حول بقعة النور التى يجلس فيها . ولعل النور هنا يدل على منطقة الوعى من سلوك الانسان ، والظلام يدل على مايجرى فى غياهب العقل الباطن ، أو ما يحرص الضمير الأخلاقى على ستره واخفائه . هناك فى مؤخـرة المسرح المعتمة ، أدمن « كراب » شرب الخمر ، بيد اننا لا نرى الزجاجات وانما نسمع صوت فتحهـا واحدة تلو الأخرى ، ولا نلمح من ذلك الا انه يمسح فمه بيده عندما يعود الى بقعة النور !

هذا الجمود والتحجر ، هذا القعود والاملاق ، هذه الحركات الآلية القليلة الهزيلة ، التى تـكاد تنعدم فيها شخصية الانسان وكرامته ، ليتها كانت من أعراض الشيخوخة وعللها ! كلا ، انهـا تلازم « كراب » منذ عهد بعيد ، ندرك ذلك من عبـارات سجلها فى ختام سنة غابرة . تلك أغلال قيدت شبابه أولا . وهل الشباب — فى نظر بيكيت — الا نبوءة شؤم بما سوف تنحسر عنه الشيخوخة من فساد؟

لقد اعتاد الناس تزيين الشـباب بألوان البشر والبهجة والمرح ، وتخيلوه ناضرا كالزهر ، عاطـرا بالأمل ، زاخرا بكنوز الحياة ، ولكن الشباب هنـا ليس النضارة والفتوة ، ليس تلك القوة القـادرة على تحقيق عظيم الأعمال والمفاخر ، وتشييد صروح المجد والخلود ، بل ولا هو سن المتعة البريئـة المنعشة ، واللذة الحافزة والشغف الذى يدفع الى التقدم .. كلا، انه عهد استعباد للغرائز، والجنس، والأنانية ، عهد نكوص وتخاذل وانطواء عقيم . شباب بلا عزيمة ، ولا همة ، ولا طموح .

ما الحياة اذن ؟ .. ما معناها وما جدواها ؟ ما قيمة السنين التى نخلفها وراءنا ، والزمن الذى نقضيه ويقضى علينا ؟

لقد تخصص بيكيت فى موضوع الانسان الذى ينتظر النهاية ، ويواجه الفناء ، ويعانى آلام الاحتضار — جسميا وميتافيزيقيا .

وهذه قصة شيخ كان فتى ، وكان صبيا ، وعاش يرقب سير الأيام والليالى ، ويحاول ان يثبت فى كل مرحلة ما أصاب من هناء وشقاء . لقد أمسى حطام رجل ، يستجمع فى عناء ذكرياته التى تناثرت ــ رغم حصرها وترقيمها ــ تناثر الأشلاء . لم يبق من وجوده الطويل سوى أشرطة هينة ، وهو لا يعرف نفسه خلالها فى كل مرة ، لأنه انحدر من عام الى عام ، حتى هبط الى هذه الحال من البؤس .

لا يتحرج بيكيت من ابراز الانسان فى هذه الصورة السلبية المنفرة ، التى تتحلل فيها انبل المشاعر الى اخسها . وينكر انصار الأخلاق الفاضلة واصحاب المثل العليا هذا الانحطاط بالقيم ، ويسفهون ادباء (الطليعة) ، ويرمونهم بالانحراف والشطط والبذاءة . ولكن أليست هذه صورة الانسان الأحمق الذى دمر بأنانيته حياته ، وكاد يلفى بويلات الحرب وجوده ؟ انها حسرة على جيل مشرد ضائع ، تمرغ فى الأوحال ، وسرت فى عروقه سموم خبيثة ، وبات يعانى من الحيرة والقلق ما يكاد يخنقه . حسرة على جيل يحتضر ، فقد مقوماته الانسانية ، واسف حتى بلغ وحشية الحيوان وشلل الجماد . أوليس فضح هذه البشاعة صرخة احتجاج على ما آلت اليه البشرية فى منتصف القرن العشرين ؟ أليست اهابة بالمعاصرين ان ينهضوا من الحضيض الذى اوشكوا ان يفنوا فى ظلامه الوخيم ؟ لعل فى هذا المعنى القاسى ما يرضى أولئك الحريصين على مبادىء الأخلاق .

أما المحافظون فى الفن فيستنكرون بدورهم جنوح بيكيت وزملائه الى تحطيم التقاليد المتبعة فى التأليف ، وتفكيك اوصال المسرح ، والعبث بأشكاله الموروثة . ولكن قد يكون التحلل فى الصياغة ابلغ تعبير عن انحلال المجتمع والشخصية والخلق ، أى عن داء العصر الذى تعالجه اقلام « الطليعة » .

وأصدق من يصف الداء بلا شك هو الذى لا ينظر اليه من الخارج ، ولا يصب ظواهره فى تلك القوالب العتيقة التى تصدعت وانهارت ، بل يستقصى واقعه المباشر ، ويسجل كيف يسرى ، أى يلتقط فى كل لحظة دبيب الاضطراب وهو يعتور نفس الانسان كما هو فى اختلاطه ، بلا تنظيم يزيف حقيقته ، ولا زخرف يحجب عنا ما يدور فى البؤرة .

ستصدم القارىء عبارات ناقصة ، مبتورة ، متفرقة . انها مجرد اقتناص لأحداث أو مشاعر ، لا ربط ولا تمهيد ، وانما تداعى المعانى فى ذاكرة مجهدة مشوشة ، فينقلها الصوت الى الشريط ، ثم ينقلها الشريط الى السمع ، بمقتضى القوانين العلمية ــ قوانين الفسيولوجيا والطبيعة والميكانيكا .

ان (كراب) يخاطبنا من خلال مكبر الجهاز أكثر مما يخاطبنا بلسانه . لقد كاد يتلاشى الانسان وهذه آية فنائه .

ومجابهة الانسان بماضيه موقف درامى مؤثر ، طالما استغله كتاب المسرح التقليدى بشتى الوسائل ، ولا سيما بتدبير لقاء بين شخص وشخص آخر ، أما « كراب » فلديه وسيلة حديثة ، هى آلة تسجيل الصوت . انها ليست تجديدا فنيا فى الوسيلة فحسب ، لأنها تحمل كذلك معنى خطيرا يقصده المؤلف ، هو معنى انعدام الشخصيات الأخرى ، وانطواء الفرد على نفسه ، ووحدته الكاملة ، ويأسه المطبق . كأن الحياة صحراء موحشة ، لا حياة فيها قط ، أو تقتصر حياة المتخبط فيها على الشعور بالعدم من حوله ، وانتظار الفناء .

على أن لهذا الخليط من الذكريات أسلوبا يشبه الشعر ، وقد اصبح الشعر من نزعات المسرح المعاصر . انه من الناحية العلمية هذيان له مكانه ، كاعترافات مريض بين يدى طبيب نفسانى يحلل خواطره ويتتبع عقده ليكشف عن علته . ولكنه من الناحية الجمالية اقرب الى القصائد الغنائية التى اعتاد الشعراء مناجاة أنفسهم فيها وبث شجونهم اذا ما أحسوا بالوحدة .

واما الحركة الدرامية التى ينبغى أن يتميز بها كل عمل مسرحى ، فتتجلى هنا فى الايقاع الذى يبدأ بطيئا مع الحاضر الثقيل ثم يسرع مع وخزات الضمير الشديدة وينتهى بالحنين الى هدهدة السعادة .

كل دفعة الى الماضى تنقل « كراب » الى ماض أبعد ، حتى يجد الجزء الذى يتلهف عليه من التسجيل القديم ــ وهنا قمة الأزمة ــ فيملى على شريطه الجديد تعليقه على مجموع الذكريات . ولا يكاد يلقى هذا الحديث العاجز السابق عن أيام يعتز بها

ويتوق الى عهدها . ونلاحظ — مع هذا التنقل البارع بين الخواطر — مزيدا مطردا من الابتذال والسلبية كلما اقتربنا من الحاضر ، وتدهورا نلمسه فى تهافت الألفاظ والمعانى ، فمقاومة الشر تضعف والدمامة تطفح ، والخير والجمال ينبخس قدرهما بمرور الزمن .

أنقول ان الانسانية اليوم قد شاخت وتلفت — مثل (كراب) — وانها تحن الى فردوسها المفقود بين سكرات اليأس ؟ ان مأساة الانسان على كل حال قد ترسبت فى ضميره . وما أشبه هذه المسرحية ذات الصوت الواحد بحوار عن الوجود بين النار والرماد !

الشريط الأخير
شخصية واحدة : كراب

« ذات مساء ، وعما قليل يتقدم الليل . حجرة كراب فى مقدمة المسرح ، فى الوسط منتصرة صغيرة ينفتح درجاها ناحية صالة النظارة . »

« كراب » رجل عجوز متبلد جالس الى المنضدة ووجهه نحو الصالة ، أى من الناحية المضادة للدرجين.
بنطلونه ضيق كالح السواد ، أقصر مما يناسبه .
صديريته بلا أكمام ، كالحة السواد ، لها أربعة جيوب واسعة . ساعة ثقيلة من الفضة ذات سلسلة ، قميص أبيض زنج ، فكت أزراره عند الرقبة بلا « ياقة » .
حذاء يثير الدهشة ، قذر البياض . من مقاس ٤٨ على الاقل ، ضيق جدا ومدبب .
وجه أبيض ، أنف ضارب الى البنفسجى ، شعر أشيب مشعث ، لحية لم يحسن حلقها .
قصير البصر جدا (ولكن بلا منظار) ، ضعيف السمع.
صوت مشدوخ غريب ..
مشية عسيرة .
على المنضدة جهاز من أجهزة تسجيل الصوت ، مزود بميكروفون ، وعلب عديدة من الورق المقوى تحتوى على بكرات أشرطة مسجلة .
المنضدة والحيز المحيط بها مباشرة ، يغمرهما نور ساطع ، بقية المسرح يشمله الظلام . يظل كراب لحظة جامدا ، ثم يصعد زفرة كبيرة ، وينظر الى ساعته ، وينبش فى جيوبه ، ويخرج منها مظروفا ، ثم يعيده ، وينبش من جديد ، ويخرج حلقة مفاتيح صغيرة ، ويرفعها الى مستوى عينيه ، ويتخير مفتاحا ، وينهض، ويذهب نحو صدر المنضدة . ينحنى ، يعالج قفل الدرج الاول ، وينظر داخله ، ويجيل فيه يده ، ويخرج منه بكرة ،يفحصها من قرب شديد ويردها ، ويعيد اغلاق الدرج بالمفتاح ، ويعالج قفل الدرج الثانى ، وينظر داخله ، ويجيل فيه يده ، ويخرج منه موزة غليظة ، يفحصها من قرب شديد ، ثم يعيد اغلاق الدرجبالمفتاح، ويعيد وضع المفاتيح فى جيبه . يستدير ، ويتقدم حتى حافة المسرح ، ويتوقف ، يربت على الموزة ، ويقشرها ، ويدع القشرة تسقط عند قدميه ، ويضع طرف الموزة فى فمه ، ويظل جامدا ، شاخصا الى الفضاء امامه .
واخيرا يقضم طرف الموزة ، ويحول اتجاهه ، ويأخذ فى الذهاب والاياب على حافة المسرح ، فى الضوء ، أى بمقدار أربع أو خمس خطوات — أو ما يزيد — من كل ناحية ، وهو يمضغ الموزة بتأن . يطأ القشرة ، فينزلق ويكاد يسقط ، ولكنه يتماسك ، ويميل فينظر الى القشرة ، وأخيرا يركلها بقدمه ، وهو ما زال مائلا على حافة المسرح فوق فتحة الملقن .

يستانف ذهابه وايابه ، وينتهى من أكل الموزة ، فيعود الى المنضدة ، ويجلس ، ويظل لحظة جامدا ، ويصعد زفرة كبيرة ، ويخرج المفاتيح من جيبه ، ويرفعها الى مستوى عينيه ، ويتخير مفتاحا ، وينهض ويذهب نحو وجه المنضدة ، ويعالج قفل الدرج الثانى ، ويخرج موزة غليظة ثانية ، يفحصها من قرب شديد ، ثم يغلق الدرج بالمفتاح مرة أخرى ، ويعيد المفاتيح الى جيبه . يستدير ويتقدم حتى حافة المسرح ، ويتوقف ، فيربت على الموزة ، ويقشرها ، ويقذف بالقشرة فى الفتحة ، ويضع طرف الموزة فى فمه ، ويظل جامدا ، شاخصا الىالفضاء أمامه .

وأخيرا تخطر له فكرة ، فيضع الموزة فى أحد جيوب صديريته ، بحيث يبزغ طرفها منه . بأقصى ما يستطيع من سرعة ، يمضى الى مؤخرة المسرح فى الظلام . عشر ثوان . يسمع صوت سدادة زجاجة تفتح . خمس عشرة ثانية يعود بعدها الى الضوء وهو يحمل سجلا قديما، ويجلس الى المنضدة . يضع السجل على المنضدة ، ويمسح فمه ، ويمسح يديه فى صديريته ، ويصفقهما ثم يفركهما .

كراب (فى حمية) : آه ! **(يميل على السجل ، ويقلب الصفحات ، يعثر على رقم القيد الذى يبحث عنه ، ويقرز)** علبه ثلاثة .. بكرة .. خخمسة . **(يرفع رأسه ، ويثبت بصره أمامه . فى تلذذ)** بكره ! **(سكون)** يا بكرة ! **(ابتسامة هانئة ، يميل على المنضدة ويشرع فى التنقيب فى العلب وهو يفحصها من قرب شديد)** علبة .. ثلاثة ثلاثة أربعة .. اثنين .. **(بدهشة)** تسعة ! باسم الله !.. سبعة .. آه ! أيتها الخبيثة الصغيرة ! **(يتناول علبة ، يفحصها من قرب شديد)** علبة ثلاثة ، **(يضعها على المنضدة ، يفتحها ، وينحنى على البكرات التى تضمها)** بكرة .. **(ينحنى على السجل)** .. خخمسة ... **(ينحنى على البكرات)** خخمسة .. خخمسة ... آه !.. يا بنت الاوباش ! **(يخرج بكرة يفحصها من قرب شديد)** بكرة خمسة **(يضعها على المنضدة ، ويعيد اغلاق العلبة رقم ٣ ، ويضيفها الى الاخريات ، ويتناول البكرة)** علبة ثلاثة، بكرة خخمسة ، **(ينحنى على الجهاز ، يرفع رأسه . بتلذذ)** يا بكرة ! **(ابتسامة هانئة ، ينحنى فيثبت البكرة على الجهاز ، ويفرك يديه)** آه ! **(ينحنى على السجل ، ويقرأ المرقوم فى أسفل الصفحة)** أمى فى سلام أخيرا .. احم .. الكرة السوداء .. **(يرفع رأسه ، ينظر الى الفضاء أمامه ، مستثارا)** كرة سوداء ؟.. **(ينحنى من جديد على السجل، ويقرأ)** الخادمة السمراء .. **(يرفع رأسه ، ويسترسل فى حلم ، ثم ينحنى من جديد على السجل ، ويقرأ)** تحسن طفيف فى الحالة المعوية .. احم .. جدير بالذكر .. ماذا ؟ **(يدنى عينيه ويقرأ)** استواء فى الليل والنهار ، استواء فى الليل والنهار ، جدير بالذكر **(يرفع رأسه وينظر الى الفضاء أمامه ، مستثارا)** استواء فى الليل والنهار جدير بالذكر !.. **(سكون ، يهز كتفيه ، وينحنى من جديد علىالسجل،**

يقرأ) وداع لل .. **(يقلب الصفحة)** .. حب .. **(يرفع رأسه ، ويسترسل فى حلم ، ثم ينحنى على الجهاز فيديره ، ويتخذ هيئة من ينصت ، أى مال بجذعه الى الامام ، واعتمد بمرفقيه على المنضدة ، وامتد الطرف المدبب من قبضة يده ناحية الجهاز ، وهو متجه الى الصالة) .**

الشريط (صوت قوى ، فيه شىء من وقار، من الواضح أنه صوت كراب فى حقبة غابرة) : تسعة وثلاثون عاما اليوم ، وأنا متين مثل الـ .. **(يحاول أن يجلس جلسة مريحة فيسقط احدى العلب . يسب ، ويقفل الجهاز ثم يزيح السجل والعلب بعنف فتسقط على الارض ، ويعيد الشريط الى نقطة بدايته ، ثم يدير الجهاز، ويعود الى جلسته)** تسعة وثلاثون عاما اليوم ، وأنا متين مثل القنطرة ، فيما عدا نقطة ضعفى القديمة ، وفكريا لدى الآن كل الدلائل التى تجعلنى أظن أننى قد بلغت الـ ... **(يتردد)** .. قمة الموجة — أو كدت أبلغها . احتفلت بالمناسبة الجليلة ، مثل جميع هذه السنوات الاخيرة ، بصورة هادئة فى « الحانة » . لا أحد . لبثت جالسا أمام نار المدفأة ، مغمض العينين، أفضل الحب عن القش . ألقيت بعض المذكرات على على ظهر غلاف . سعدت بالعودة الى حجرتى ، والى ملابسى القديمة . أكلت الآن — ويؤسفنى أن أقول ذلك — ثلاث موزات، ولم أمتنع عن الرابعة الا بمشقة. سم لمن كان فى مثل حالتى **(بعزم)** ينبغى الاقلاع عن هذا ! **(سكون)** الاضاءة الجديدة فوق منضدتى تعتبر تحسينا كبيرا .. مع كل هذا الظلام حولى ، يقل شعورى بالوحدة **(سكون)** من وجهة نظر معينة .. **(سكون)** أحب أن أنهض لكى أجول فيه جولة ، ثم أعود هنا الى .. **(يتردد)** .. نفسى .. **(سكون)** أنا كراب ، **(سكون)**

الحب، ترى ، انى أتساءل ماذا أعنى بذلك، أعنى .. **(يتردد)** .. أظن أننى أعنى تلك الأشياء التى تظل ذات بال بعد أن يزال كل التراب — بعد أن يزال كل ترابى .. انى أغمض عينى وأجهد فى تخيلها.

(سكون ، كراب يغمض عينيه نصف اغماضة)

صمت غير عادى هذا المساء ! أصيخ بأذنى ولا أسمع نفسا . ان الآنسة « ملك جلوم » McGlome تغنى دائما فى هذه الساعة . ولكن ليس هذا المساء : أغنيات من أيام أن كانت شابة ، فيما تقول . من العسير تخيلها شابة . عجوزا رائعة مع ذلك . اقليم « الكوناوت » Connaught يلوح لى . **(سكون)** ترى هل سأغنى عندما أبلغ مثل سنها، لو بلغت يوما مثل سنها ؟ **(سكون)** وهل كنت أغنى عندما كنت فتى يافعا ! لا **(سكون)** . هل غنيت فى يوم من الايام ؟ لا **(سكون)** .

فرغت الآن من الاستماع لسنة قديمة، فقرات بالصدفة. لم أحقق فى الدفتر ، ولكن هذا لابد يرجع بنا عشر سنوات أو اثنتى عشرة سنة الى الوراء — على الاقل . أظن أننى فى ذلك الوقت كنت لا أزال أعيش مع « بيانكا » فى شارع « كدار » ، أعنى على فترات عارضة . خلصت من ذلك ، ألا تبا له من عهد ! كان بلا أمل . **(سكون)** . لا شىء يذكر عنها فيما عدا تحية لعينيها . تحية حارة . رأيتهما من جديد فجأة ، **(سكون)** لا مثيل لهما ! **(سكون)** على كل حال **(سكون)** مؤلمة هذه الذكريات التى استخرجها من قبورها ، لكنى كثيرا ما أجدها .. **(يقفل كراب الجهاز ، ويسترسل فى حلم ، ثم يدير الجهاز) ..** نافعة قبل أن أندفع الى جديد .. **(يتردد)** من العودة للوراء . من العسير أن أصدق أننى كنت يوما ذلك الولد الابله . هذا الصوت ! يا يسوع ! وهذا الطموح ! **(ضحكة قصيرة ينضم اليها كراب)** وهذه القرارات ! **(ضحكة قصيرة ينضم اليها كراب)** لا سيما الاقلال من الشراب . **(ضحكة قصيرة يطلقها كراب وحده)** احصاءات . الف وسبعمائة ساعة مقابل الثمانية آلاف ونيف السابقة التى تبخرت بأجمعها فى محال بيع الخمور . أكثر من ٢٠ فى المائة ، لنقل ٤٠ فى المائة من حياة سهرة **(سكون)** خطط من أجل حياة جنسية أقل... **(يتردد)** .. امتصاصا . مرض أبيه المرض الاخير . كلل متزايد فى السعى وراء السعادة . خيبة المسهلات . سخرية مما يدعوه شبابه ورفع فروض الحمد لانه انتهى **(سكون)** نشاز هنا **(سكون)** شبهة من الافتخار .. بالمآثر . وفى الختام ..**(ضحكة قصيرة)** .. عواء موجه للعناية الالهية **(ضحكة تطول وينضم اليها كراب)** .. ماذا بقى من كل ذلك البؤس ؟ مومس فى معطف رث أخضر على رصيف محطة ؟ لا ..

(سكون)

حينما أنظر ...

(كراب يقفل الجهاز ، **ويسترسل فى حلم ، وينظر الى ساعته، وينهض فيمضى الى مؤخرة المسرح فى الظلام. عشر ثوان . صوت سدادة زجاجة تفتح . عشر ثوان. سدادة ثانية . عشر ثوان . سدادة ثالثة ، شذرة مفاجئة من غناء مرتعش) .**

كراب **(مغنيا) :**

الظل يهبط من جبالنا ،

وزرقة السماء سوف تعتم ،

والضجيج يسكت ..

(نوبة سعال ، يعود **الى النور ، فيجلس ، ويمسح فمه ، ويدير الجهاز مرة أخرى ، ويستوى من جديد فى وضع الانصات)**

الشريط : الى الوراء نحو السنة الماضية ، بشىء — كما أرجو — من نظرتى القديمة الآتية ، هناك طبعا البيت المطل على الترعة ، حيث انطفأت حياة أمى ، فى أواخر الخريف ، بعد طول الترمل **(كراب يقفز)** ، والـ .. **(كراب يقفل الجهاز ، ويسترجع البكرة قليلا ، ويدنى أذنه من الجهاز ثم يديره من جديد)** انطفأت حياة أمى ، فى أواخر الخريف ، بعد طول الترمل والـ ..

(كراب يقفل الجهاز ، ويرفع رأسه شاخصا الى الفضاء أمامه. تتحرك شفتاه بلا صوت وهما تؤلفان مقاطع « ترمل » .. ينهض ، ويمضى الى مؤخرة المسرح فى الظلام ، ويعود بمعجم ضخم ، ويجلس ، ويضعه على المنضدة ويبحث عن الكلمة .)

كراب (وهو يقرأ فى المعجم) : حالة — أو معيشة — من يكون — أو يظل — أرملا — أو أرملة **(يرفع رأسه مستثارا)** من يكون — أو يظل ؟ .. **(سكون . ينحنى من جديد على المعجم ، يقلب الصفحات)** أرمل .. أرمل .. ترمل .. **(قارئا)** حجب الترمل الكثيفة.. يقال أيضا

لحيوان ، وخاصة لطائر ... الطائر الارمل أو مالك الحزين لذكوره ريش أسود .. **(يرفع رأسه . بتلذذ)** الطائر الارمل !

(سكون ، يقفل المعجم ، ويدير الجهاز ، ويستوىمن جديد فى وضع الانصات)

الشريط : ... أريكة قرب المجرى ، كنت أستطيع ان ارى منها زجاج نافذتها . كنت أظل هناك جالسا فى الريح النافحة ، أتمنى أن تنتهى . **(سكون)** لا أحد تقريبا بضعة رواد فقط ، خادمات ، أطفال ، شيوخ ،كلاب ... على مر الايام عرفتهم حق المعرفة ، أوه ! أعنى عرفت وجوههم طبعا! أذكر خصوصا فتاةحسناء سمراء كلها من بياض ونشا ، صدر لا مثيل له ، كانت تدفع عربة أطفال كبيرة ، سوداء السقف ، ما أشبهها بمركبة جنائزية ! كلما نظرت ناحيتها ، وجدتها تنظر الى . ومع ذلك فعندما تجرأت وخاطبتها ـ دون أن يقدمنى أحد ـ هددت باستدعاء شرطى ، كأنما كنت أريدالنيل من شرفها ! **(ضحك)** يالوجهها ! يالعينيها ! كأنهما الـ .. **(يتردد)** .. زبرجد ! **(سكون)** ما علينا .. **(سكون)** كنت هناك حينما .. **(كراب يقفل الجهاز ، ويسترسل فى حلم ، ثم يدير الجهاز من جديد)** أسدل الستار ، قماش من ذلك النوع البنى القذر الذى يلتف .. كنت هناك منشغلا برمى كرة لكلب صغير أبيض ، حدث هذا بالصدفة . رفعت رأسى ، الله يعلم لماذا ، واذا بالامر قد انقضى . مسألة وانقضت ، أخيرا . لبثت هناك بضع لحظات أخرى ، جالسا على الاريكة ، والكرة فى يدى ، والكلب يعوى من أجلها ، ويستجديها بقدمه . **(سكون)** لحظات . **(سكون)** لحظاتها هى ، ولحظاتى أنا **(سكون)** ولحظات الكلب . **(سكون)** فى النهاية ، أعطيته اياها ، فأخذها فى فمه ، برفق ، برفق ..كرة صغيرة من المطاط ، قديمة، سوداء، ممتلئة، مكتنزة.. **(سكون)** سأظل أحس ملمسها فى يدى حتى يوم مماتى **(سكون)** كنت أستطيع أن أحتفظ بها . **(سكون)** لكنى أعطيتها الكلب **(سكون)**

ما علينا ..

(سكون) .

روحيا سنة لا يمكن أن يوجد أشد منها سوادا واملاقا، حتى كانت ليلة مارس تلك الباقية الذكر ، فى آخر اللسان ، فى مهب العاصفة ، لن أنسى أبدا، ليلة انجلى كل شىء لى . الرؤيا أخيرا ، ها هو ذا ما أحسب أنه يجب على تسجيله قبل كل شىء ، هذا المساء ، وحفظه لليوم الذى سيكون فيه نشاطى .. **(يتردد)** قد خمد والذى ربما لم يبق لى فيه أية ذكرى ، حلوة أو مرة ، للمعجزة التى ... **(يتردد)** للنار التى أضرمتها ، ان الذى فجأة رأيته حينذاك ، هو أن العقيدة التى سارت على هديها كل حياتى ، ألا وهى ـ **(كراب يستوقف الجهاز نافد الصبر ويطلق البكرة الى الامام ، ثم يدير الجهاز)** ـ صخورضخمة من الجرانيت ، والزبد يتدفق فى ضوء المنارة ، ومقياس الريح يدوم كالمروحة ، لقد وضح لى أخيرا أن الظلام الذى دأبت دائما على طرده انما هو فى الواقع أفضل ما عندى من .. **(كراب يستوقفالجهاز نافد الصبر ، ويطلق البكرة الى الامام ، ثم يدير الجهاز)** وصل لا ينفصم حتى آخر أنفاس العاصفة والليل بنور الادراك والنار.. **!كراب يسب، ويستوقف الجهاز ، يطلق البكرة أماما ، ويدير الجهاز)** .. وجهى فى نهديها ويدى عليها .. مكثنا هناك ، راقدين ، بلا حراك . ولكن ، من تحتنا ، كان كل شىء يتحرك ، ويحركنا ، فى رفق ، من أعلى الى أسفل ، ومن جانب الى الآخر ..

(سكون)

بعد منتصف الليل، ما سمعت فى حياتى صمتاكهذا ، كأن الارض غير مسكونة ..

(سكون)

هنا أختتم

(كراب يستوقف الجهاز ، ويرجع البكرة الى الوراء، ويدير الجهاز)

... أعلىالبحيرة، بالزورق ، سبحت قرب الشاطىء ، ثم دفعت الزورق الى عرض الماء وتركتهينساب على هواه ، كانت راقدة على ألواح القاع ، وقد وضعت يديها تحت رأسها واغمضت عينيها .. شمس ملتهبة وهمسة من النسيم ، وللماء ما أحب من خرير ، لاحظت خدشا على فخذها وسألتها كيف أحدثته بنفسها ، اجابتنى : وهى تجنى عنب الذئب . قلت أيضا ان الامر يبدو لى بلا أمل ، ولا جدوى من الاستمرار ، فأومأت بنعم دون أن تفتح عينيها ، **(سكون)** سألتها أن تنظر لى وبعد بضع لحظات.. **(سكون)** ... بعد بضع لحظات فعلت ، ولكن بعينين كأنهما شقان ، بسبب الشمس . انحنيت عليها لتصبحا فى الظل ، فانفتحتا **(سكون)** أذنتا لى بالدخول **(سكون)** كنا نتساب بينالقصب وانحبس الزورق .. كانت الاعواد تنثنى فى روعة متنهدة، أمام المركب . اندلقت عليها ، ووجهى فى نهديها ، ويدى عليها ، ومكثنا هناك ، راقدين ، بلا حراك . ولكن من تحتنا ، كان كل شىء يتحرك ويحركنا ، فى رفق من أعلى الى أسفل ، ومن جانب الى الآخر .

(سكون)

بعد منتصف الليل .. ما سمعت فى حياتى ..

(كراب يستوقف الجهاز ، ويسترسل فى حلم ، ثم اخيرا ينقب فى جيوبه ، فيعثر على الموزة ، ويخرجها ويفحصها ، عن كثب ، ويعيدها ، وينقب من جديد ،فيخرج المظروف ، وينقب من جديد ، يعيد المظروف ، وينظر الى ساعته ، وينهض فينصرف الى مؤخرة المسرح فى الظلام . عشر ثوان . صوت زجاجة تقرع كوبا . ثم صوت ماء غازى فائر . مرة اخرى تقرع الزجاجة الكوب لا غير . عشر ثوان . يرجع بخطى مترنحة الى النور ، ويقصد وجه المنضدة ، ويخرج مفاتيحه ، ويرفعها الى مستوى عينيه ، ويتخير مفتاحا، ويعالج قفل الدرج الاول ، وينظر داخله ، ويجيل فيه يده ، فيخرج منه بكرة ، يفحصها من قرب شديد ، ويعيد اغلاق الدرج بالمفتاح، ويعيدالمفاتيح الى جيبه،ويذهب للجلوس ، وينزع البكرة من الجهاز ، فيضعها على المعجم ، ويثبت البكرة الخام على الجهاز ، ويخرج المظروف من جيبه ، فيقرأ المكتوب على ظهره ،ويضعه على المنضدة ، ويسترسل فى حلم . يدير الجهاز ، ويجلو حنجرته ، ويبدأ التسجيل)

كراب : فرغت الآن من سماع هذا الولد الابله الذى كنت أحسبنى اياه منذ ثلاثين سنة مضت ، من الصعبأن أصدق أننى كنت يوما أحمق الى تلك الدرجة . هذا ، على الاقل ، قد انتهى ، والحمد لله . **(سكون)**

يا لعينيها ! (يسترسل فى حلم ، ثم يدرك أنه آخذ فى تسجيل الصمت ، فيقف الجهاز ، ويسترسل فى حلمه .. واخيرا) كل شيء كان هناك ، كل الـ ـ

(يدرك أن الجهاز لا يدور ، فيديره) كل شيء كان هناك ، جيفة هذا الكوكب العجوز برمتها ، كل نور وظلام وجوع وتخمة الـ ..(يتردد) .. الاجيال ! (سكون . فى صيحة) نعم ! (سكون . ثم بمرارة) أيتخلى عن هذا ! يا يسوع ! كان يمكن ان يشغله هذا عن دراسته العزيزة ! يا يسوع ! (سكون . ثم بكلل) ما علينا ، وربما كان محقا . (سكون) وربما

كان محقا . (يسترسل فى حلم . يدرك ذلك . يقف الجهاز . يلقى نظره على المظروف) دح ! (يعركه بيده ويلقيه . يسترسل فى حلم . يدير الجهاز من جديد) . ليس عندى ما أقوله ، ولا « بم » .. ماذا

تعنى كلمة « بكرة » . (بتلذذ) يا بكرة ! أسعد لحظة فى الخمسمائة الف الاخيرة . (سكون) سبع عشرة نسخة بيعت ، منها احدى عشرة بسعر الجملة لمكتبات البلديات فيما وراء البحار . فىطريقى لاناصبح

شخصا مهما . (سكون) جنيه ، وستة شلنات ، وبضعة بنسات ، ،وربما ثمانية . (سكون) جررت نفسى الى الخارج مرة أو مرتين قبل أن يثلج الصيف. مكثت جالسا أرتعش فى الحديقة ، غارقا فى الاحلام ،

متحرقا الى أن أخلص من الدنيا . لا أحد . (سكون) أوهام أخيرة . (بحمية) تطرد ! فقأت عينى فى قراءة قصة « ايفى » Effie علاوة على ما أنا فيه ، وبدموع علاوة على ما أنا فيه . « ايفى » .. (سكون)

كان فى استطاعتى أن أكون سعيدا معها هناك على بحر البلطيق ، بين شجر الصنوبر والكثبان . (سكون) لا ؟ (سكون) وهى ؟ (سكون) دح ! (سكون) « فانى » Fanny جاءت مرة أو مرتين . شبح بغى شمطاء يلوح هيكلها العظمى . لم أستطع أن أفعل شيئا يذكر ، لكن بلا شك أحسن

من ركلة فيما بين الساقين . المرة الاخيرة كان لا بأس بها . قالت لى : كيف تدبر أمورك ، فى سنك هذه ؟ أجبتها انى حفظت لها نفسى ، طول حياتى.
(سكون) حضرت صلاة المساء مرة ، كما كنت أفعل حين كنت ألبس البنطلون القصير (سكون . يغنى)

الظل يهبط من جبالنا ،
وزرقة السماء سوف تعتم ،
والضجيج يسكت
(نوبة سعال لا تكاد تسمع)
فى حقولنا ،
وكل شيء فى سلام سرعان ما يرقد .

(لاهثا) نعست وسقطت من فوق الاريكة . (سكون) تساءلت أحيانا فى الليل ترى هل يؤدى بذل مجهود أخير الى (سكون) كفى ! افرغ زجاجتك ، وارم نفسك فى السرير . استأنف هذه الحماقات غدا . أو قف عند هذا الحد منها (سكون) قف عند هذا الحد منها (سكون) استو هناك فى الظلام ، مسندا ظهرك الى الوسائد ـ وتشرد . كن من جديد فى الوادى الصغير عشية عيد الميلاد ، منصرفا الى قطف الآس ، ذى الحبوب الحمراء (سكون) كن من جديد فوق « الكروجان » Croghan صباح يوم أحد ، مع الكلبة ، توقف وانصت للاجراس (سكون) وهكذا . (سكون) كن من جديد ، كن من جديد . (سكون) كل هذه النكبة القديمة . (سكون) لم تكفك مرة واحدة . (سكون) اندلق عليها

(سكون طويل . ينحنى فجأة على الجهاز ، يوقفه وينتزع البكرة ويلقى بها بعيدا ، ثم يركب البكرة الاخرى على الجهاز، ويدفعها الىالحركة حتى الموضع الذى يبحث عنه ، ويدير الجهاز ، وينصت ناظرا امامه نظرة ثابتة)

الشريط : أجابتنى : وهى تجنى عنب الذئب . قلت أيضا ان الامر يبدو لىبلا أمل، ولاجدوى من الاستمرار، فأومأت

بنعم دون أن تفتح عينيها . (سكون) سألتها ان تنظر الى ، وبعد بضع لحظات ـ (سكون) بعد بضع لحظات فعلت ، لكن بعينين كأنهما شقان ،بسبب الشمس ، انحنيت عليها لتصبحا فى الظل ، فانفتحتا

(سكون) أذنتا لى بالدخول . (سكون) كنا ننساب بين القصب وانحبس الزورق . كانت الاعواد تنثنى بروعة ، متنهدة أمام المركب . اندلقت عليها ، ووجهى فى نهديها ، ويدى عليها . ومكثنا هناك ، راقدين ، بلا

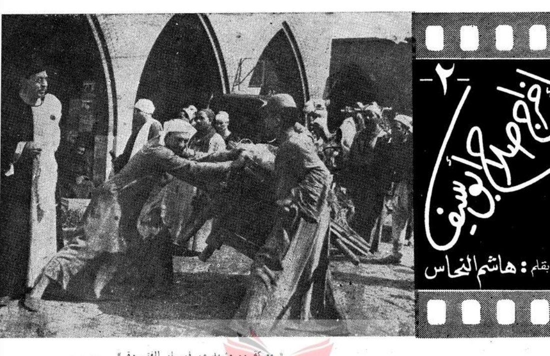
حراك . ولكن ، من تحتنا ، كان كل شيء يتحرك ، ويحركنا ، فى رفق ، من أعلى الى أسفل ، ومن جانب الى الآخر .
(سكون ، شفتا كراب تتحركان بلا صوت) .

بعد منتصف الليل . ما سمعت فى حياتى صمتا كهذا .
كأن الارض غير مسكونة .
(سكون)

هنا اختتم هذا الشريط ، علبة ـ (سكون) ـ ثلاثة بكرة ـ (سكون) ـ خمسة . (سكون) لعلأحسن سنواتى قد انقضت . أيام كانت لا تزال أمامى فرصة

للسعادة . لكنى ما عدت أريدها لو أتيحت . لن أريدها الآنوفىنفسى هذه النار. لا ما عدت أريدها .
(كراب يظل جامدا ، شاخصا الى الفراغ أمامه . ويواصل الشريط دورانه ، فى صمت) .





« معركة .. مشهد من فيلم الفتوة »

« في العدد ٧٣ من « المجلة » الصادر في يناير سنة ١٩٦٣ تحدثنا في الجزء الاول من هذا المقال عن المراحل التي مر بها اخراج صلاح أبو سيف وهي « مرحلة الاختبار » ومثلنا لهـا بستة أفلام تدور حول قصة واحدة هي انتصار حبيبين بعد تفريق الظروف لهما ، ثم « المرحلة الشعبية » ومثلنا لها بعدة أفلام لها جميعا صبغة شعبية ، ثم « المرحلة البرجوازية » التي استمرت حتى آخر أفلامه وهي جميعا - أفلامه - تعالج موضوعات انسانية عامة ويغلب على مناظرها الفخامة في الديكور دون التعرض للمشاكل الاجتماعية الخاصة ، وفي هذا الجزء من المقال نبين الطابع المميز لاسلوب صلاح أبو سيف في الاخراج » .

***

التقابل والتطابق

التقابل والتطابق اثنان من أهم الأبعاد التي تحدد لنا أسلوب « صلاح أبو سيف » ، ولا نكاد نفتقدهما في أي فيلم من أفلامه ، فمنذ أولها « دايما في قلبي » نلمحهما في وضوح .. ففي مشهد حفلة الملجأ تنتقل آلة التصوير بين « عقيلة راتب » وهي تستدر العطف بأغنيتها عن بؤس اليتيم ، وبين ثري الحرب الذي يجلس منتشيا بالحفل ، وهو منتفخ يختبر بين كل لحظة وأخرى دقات ساعاته التي ملأت جيوبه ويديه ، أو تنقلنا الى كلب أبيض نظيف يبدو عليه أثر النعيم يجري جذلان بجوار صاحبه، والتقابل والهدف منه هنا واضحان .. أما المثال على التطابق في هذا الفيلم فنجده في انتقال آلة التصوير من لقطة للحبيبين في احدى جلساتهما وهما يتناجيان الى لقطة لحمامتين في لحظة مداعبة وتلاطف ..

ثم يواصل استخدامه لهاتين الوسيلتين فيأفلامه التالية فنجده مثلا في فيلم « الاسطى حسن » - والكلام هنا عن التقابل - ينقلنا بين حياة « الاسطى حسن » المنعمة مع المرأة الثرية اللعوب وبين ابنه وزوجته اللذين تركهما للجوع .. وفي «الفتوة» يغلق محل « أبو زيد» التاجر الجشع القديم يغلق بالشمع الأحمر ، ثم « قطع » cut على يافطة ترتفع باسم « هريدي » التاجر الجديد .. وفي الطريق المسدود « فاتن » تنظر الى أم « شكري » وهي تصلي فتتوارد على ذهنها صور تمثل أوضاعا ماجنة لأمها . وفي « مجرم في أجازة » تحاول زوجة المحامي اغراء اللص ثم حركة استعراضية لآلة التصوير Pan تقف عند صورة زفاف المحامي وزوجته ، أو اللص وزوجة المحامي يتعانقان ، ثم حركة رأسية لآلة التصوير من أعلى الى أسفل

على الأرجل وهى تدوس صورة الزفاف • tilting

ويصل التقابل الى قمته عند «صلاح أبوسيف» فى فيلم « بداية ونهاية » ، ويرجع ذلك بالطبـــع الى ما أمدتــه به القصة من حــرية فى ابراز ميله الى استخدام هذه الوسيلة فى التعبير •• فى هــذا الفيلم يرتفع التقابل عن صورته الشكلية بين بعض اللقطات الى المستوى الديالكتيكى الباطن داخـــل العمل الدرامى نفسه حتى ليعتبر الفيلم فى مجموعه صراعا بين نقيضين أساسيين هما : الواقــع المر الذى يعيشه « حسنين » والآمال العريضة البعيدة التى تداعب مخيلته ، بالاضــافة الى ما فيـه من صراعات أخرى مثل : صراع الأم فى محاولتهـــا الدائبة المحافظة على كيان الأسرة ضد التصدع الذى يتسرب اليها رغما عنهـــا ، والصراع النفسى الذى تعانيه « خديجة » بين الشرف والسقوط •• والفيلم ملىء بالمتناقضات كالتناقض بين أنانية حســنين والغيرة التى نلمســها فى تصرفات أخوته ، وبين الفقر الذى تعيش فيه الأسرة وثراء الباشــا صديق الأسرة ، وبين طموح « حسنين » وقلقه ورضــاء « حسين » وسكونه ، وبين اللامبــالاة المتمثلة فى « حسنين » والالتزام المتمثل فى « حسين » ، وبين « حسنين » الذى يصبح ضابطا وأخيه « حســن » الذى تطارده العدالة •

هذا فضلا عما فى الفيلم من مقابلات شكلية كذلك ، فهو ينقلنا مثلا من منظر حجــرات الأسرة الفقيرة ، الجرداء تقريبا ، الى لقطة لثريا ضــخمة تملأ الشاشة ثم تتراجع آلة التصــوير الى الخلف tracking ونرى أنفسنا فى بيت الباشا الفخم صديق الأسرة الذى ذهب اليه الأخــوان حسنين وحسين ليتوسط فى توظيف الأخير ، أو ينقلنا من مشهد منازلة « حسنين » بالقطع الى لقطة لأمه وهى تغسل الملابس باديا عليها الاجهاد الشديد (لا مبالاة !) •

أما التطابق فهو تعبير رمزى يقابل التشبيه فى اللغة الأدبية ، ومن الأمثلة على استخدام « صلاح أبو سيف » له فى أفلامه بعــد « دايما فى قلبى » محاولة تشبيه الصعيدى فى « الفتوة » وهو يجــر العربة ــ بالحمار ، فآلة التصوير تكرر الانتقال بينه وبين الحمار الذى يجر هو الآخر عربة مماثلة •• وفى فيلم « هذا هو الحب » لقطة قريبة close up لفم « زينات صدقى » وهى تشيع الاشاعات حول بنت الجيران ثم نقلة على لقطة لنار تشتعل أو دجاج يأكل فى نهم ، وفى ليلة الدخلة فى نفس الفيلم ، لقطة قريبة ليد العريس تغلق باب البلكونة فيتعانق طرفا المزلاج • وفى « مجرم فى أجازة » ينظــر اللص برغبة جنسية الى الخادمة ثم نقلة على كلبين بالحديقة يجرى أحدهما خلف الآخر • وفى « البنات والصيف » يتخيل « حســين رياض » الخادمة « سعاد حسنى » (فرخة محمرة) ، وعلى البــلاج تقيم الخادمة الشمسية وينظر اليها «حسين رياض» باشتهاء فتقترب آلة التصوير لتأخذ لقطة قريبــة للعمود وهو يخرم الرمل •• وفى « بداية ونهاية » يغتصب ابن البقال « خديجه » فى بيته ثم نقلة على لمبة غاز مشروخة •

ويعتبر فيلم « شباب امرأة » أفضــل نموذج لاستخدام هذه الوسيلة الرمزية فى التعبير عنــد « صلاح أبو سيف » •• فالشخصية الأساسية فى الفيلم الشاب الريفى « شكرى سرحان » الذى يفد على المدينة لأول مرة فيقع بين مخالب صاحبــة السرجة « تحيه كاريوكا » التى تمتص شبابه يمثله رمزيا حمار السرجة الذى يدور مغمض العينيين كل منهما مستغل حتى يجهد ويمرض ، وكل منهمـــا تهتم به صاحبة السرجـــة حتى يكل ثم يدور من جديد •• وحتى الحوار فى أجزاء كثيرة منــه له معنى مزدوج ينطبق على كليهما الحمار والريفى •• وفى احدى اللقطات بينما كانت « تحية كاريوكا » تبخر الحمار•• يدخل الشاب فتواصل التبخير حوله بعد أن انتهت من الحمار مباشرة •

هذا بالاضافة الى لقطات رمزية أخــرى متفرقة بالفيلم مثل : لقطة لتحية كاريوكا ووراءها اعــلان لمياه غازية يحمل عبارة « كبيرة ولذيذة » أو لقطة لها وهى تسحب «شكرى» فى الطريق بعد أن قيدته بالزواج منها ، ثم نقلة على الضفة الأخــرى من الطريق لنجد امرأة تجر خروفا من رقبته •

والتقابل والتطابق هما فى الواقع وســيلتان تقليديتان فى السينما الا أن مبالغة «صلاح أبوسيف» فى استخدامهما هو ما يجعل منهما بعدين من أبعاد طريقته فى التعبير • كما أن لهما عنده طابعا خاصا أول ما يتميز به الوضوح : فالخادمة التى يتخيلها مخدومها « فرخة » ، والمرأة التى وراءها اعــــلان « كبيرة ولذيذة » ، والفتاة التى ترى أم حبيبهـــا

وهي تصلي فترد الى ذهنها صور ماجنة لأمها ... كلها أمور لا يحتاج أي مشاهد الى بذل أدنى جهد لفهمها . وامعانا في الوضوح يلجأ صلاح أبو سيف أحيانا الى شرح الرمز نفسه بالحوار ، ففي فيلم « مجرم في أجازة » مثلا يدعو المحامي اللص أن يبدأ حياة جديدة شريفة وهنا نسمع صياح ديك ، والتعبير الرمزي لهذا الصياح واضح هو الاعلان عن بداية فجر جديد ، ولكننا نجد المحامي مع ذلك يعقب على هذا الرمز « صياح الديك » قائلا : بداية فجر جديد !

وصلاح أبو سيف مغرم بتكرار التشبيه رغم وضوحه وربما كان هذا امعانا منه أيضا في الايضاح فمثلا ، عندما يشبه الصعيدي بالحمار في «الفتوة» لا يكتفي بلقطة واحدة بين الصعيدي والحمار، وانما يلح في تكرار التشبيه فيأخذ لقطة لأرجل الصعيدي وهو يجر العربة ثم نقلة على أرجل حمار يجر عربة، ولقطة لوجه الصعيدي ، ثم نقلة على وجه الحمار ، ولقطة عامة هنا ولقطة عامة هناك وحتى عندما يأكل الصعيدي نقلة على الحمار وهو يأكل !

والانتقال من اللقطة الأساسية الى اللقطة الرمزية عند «صلاح أبوسيف» انتقال منطقي دائما عدا بعض حالات نادرة يثير فيها هذا الانتقال بعض التساؤل كما في « هذا هو الحب » عندما انتقل من لقطة قريبة Close ups لفم المرأة التي تشيع الأكاذيب الى نار مندلعة أو دجاج يأكل بشراهة . فرغم معقولية التشبيهين وطرافة الثاني على الأخص ، فقد يدهش المتفرج ويتساءل من أين جاءت هذه النار أو هذا الدجاج ؟!

تكوين الصورة

والى جانب التقابل والتطابق يتميز أسلوب «صلاح أبو سيف » بعدة خصائص أخرى لا تقل أهمية عنهما مثل : الاهتمام الواضح بتكوين الصورة Frame ولا يقتصر ذلك على ترتيب أوضاع الديكور وتنظيم حركة الممثلين داخل اطارها ، بل يعمد أيضا الى اختيار زوايا معينة تؤخذ منها اللقطة ، ونضرب لذلك مثلا من أفلامه الأولى : لقطة النار في وسط الشاشة يحيط بها رءوس العرب وأيديهم تتداخل ليلقى كل منهم بقطعة من الحطب تعبيرا عن انضمامه لمحاربة الرومان في فيلم « مغامرات عنتر وعبلة » ، والمثال الثاني من أحد أفلامه الأخيرة «بداية ونهاية»

لقطة « خديجة » وهي ملقاة على الأرض بين ساقي « حسنين » وقد أحاطا بالشاشة وكأنهما القدر يطبق على روحها .

الممثلون وأدوارهم

ويجد الممثلون عند « صلاح أبو سيف » أدوارهم المناسبة ، وعلى الأخص الثانويين منهم ، فجميعهم تنطبق شخصياتهم على ما يختاره لهم من أدوار : المعيد في « لا تطفىء الشمس » ، الأسرة اليونانية في « بين السماء والأرض » ، المراهق في « الطريق المسدود » ، الصعايدة في « الفتوة » ، الأخرس في « شارع البهلوان » ، التركي في « دايما في قلبي» .. كما أن بعض الممثلين الأساسيين لعبوا أفضل أدوارهم في الأفلام التي أخرجها صلاح أبو سيف ، مثل فريد شوقي في دور الصعيدي في « الفتوة » ، وسميرة أحمد في دور الخادمة في « البنات والصيف » ، وشكري سرحان في دور طالب ريفي في القاهرة في « شباب امرأة » ، ومحمود المليجي في « الوحش » .. ويرجع ذلك الى قدرة « صلاح أبو سيف » على اكتشاف الدور المناسب لكل ممثل، ودقته في ابراز ملامح الشخصية بوضوح واحاطتها بالجو المناسب لها .

القدرة على خلق الجو الشعبي

ويعتبر « صلاح أبوسيف» من خير مخرجينا في خلق الجو المناسب الذي تدور فيه الأحداث ، وكل ما ذكر سابقا من تقابل وتطابق واهتمام بتكوين الصورة ، وقدرة على ابراز الممثل في الدور المناسب له ، تلتقي جميعا عند « صلاح أبوسيف » لتحدد لنا هذا الجو ، فتبدو الأحداث وكأنها صورة منتزعة من الواقع بكل ملابساته ، فالمشاهد لأفلام « صلاح أبو سيف » من النادر أن يقول : هذا غير معقول ، وانما يندهش دائما لمطابقة ما يراه على الشاشة للواقع الذي يعيشه ، أو على الأقل الذي يعرفه .

والأجواء الشعبية التي عاش فيها صلاح وعرف وقائعها وتفاصيلها هي أبرز ما يمكن أن ينقله ، فالسرجة في « شباب امرأة » ، والمذبح وزنقة الستات في « ريا وسكينة » ، والحمام الشعبي في « لك يوم يا ظالم » ، والقرية في « الطريق المسدود» و « الوحش » ، ودرب طياب عام ١٩٣٦ في «بداية ونهاية » ، والكباريه في « دايما في قلبي » ...

تمثل بصدق لوحات فنية لبعض جوانب بيئتنا الشعبية · وهى فى الواقع أفضل ما أخرجه صلاح أبو سيف ، وفيها تغلب حاسته الفنية – بلمساته الدقيقة – على قدرته الحرفية ·· وعلى هذا نخير ما يمكن أن نصف به « صلاح أبو سيف » هو أنه مخرج « الأجواء الشعبية » ·

السخرية

القدرة على خلق « الجو » عند « صلاح أبو سيف» تحدد لنا اذن معظم الأبعاد التى يتكون منها الشكل العام لأسلوبه فى الاخراج ، ولكن بقى بعدان آخران لتكمل أبعاد هذا الشكل، الأول: ميل «صلاح أبو سيف » الى السخرية ، والثانى : نزعته الملحة فى جذب الجمهور· والأول يدفعه اليه تأصل الروح المصرية الساخرة فيه ، أما الثانى فما يدفعه اليه هو رغبته فى ضمان شباك التذاكر لمنتج الفيلم الذى وضع فيه ثقته لاخراج فيلم ناجح يعود عليه بالربح ·

وتشيع معظم سخريات « صلاح أبوسيف» – فى كل أفلامه من أولها الى آخرها – فى لمسات خفيفة غالبا ··· « على الماشى » ، دون مبالغة أو الحاح صارخ ، كما أنها فى معظمها يغلب عليها روح الفكاهة لا النقد المر · والواقع أن « التقابل » عنده تعبير عن نزعته الساخرة كما أنه كثيرا مايستخدم « التطابق » أيضا للسخرية ، ويمكن الرجوع للأمثلة المضروبة سابقا للتأكد من ذلك · وهو لا يكتفى بهذه الصورة الرمزية فى سخرياته ، وانما نجده يسخر بصراحة من التركى الذى يطمع فى العمل « باشكاتب » فى حين أنه لا يعرف كيف يكتب اسمه فى « دايما فى قلبى » ، ومن الزوج « الحمش » الذى تستغفله زوجته فى « شارع البهلوان » ، ومن المستدين الذى يهرب عندما تشتد الأزمة الى الصلاة فى « الفتوة » · ويمكن أن نعتبر فيلم « الاسطى حسن » برمته سخرية من الفقير الطماع الذى يتخذ طرقا ملتوية للثروة فيعود خائبا الى فقره ·· وكذلك فيلم « الفتوة » فهو سخرية من ذلك الصعيدى الذى يدعو الى التعاون والتكتل ضد نفوذ المحتكر ثم يتخلى عن مبادئه ويحتل دور المحتكر نفسه بعد أن عرف الطرق غير الشريفة للوصول ·· وينتهى به الأمر الى السجن ·

ويعتبر فيلم « بين السماء والأرض » أوضح مثل لروح السخرية فى أفلام « صلاح أبوسيف» ·· فالسخرية هى القاسم المشترك الأعظم بين كل أحداث الفيلم وشخصياته ، سواء المحبوسين منهم داخل المصعد أم الموجودين خارجه · انه يسخر من وكيل العمارة الذى يهمل عمله غارقا فى مكالمات تليفونية مع عشيقته جالسا على مكتب فخم تدور أمامه مروحة تلطف من حرارة الجو ، ومن السينمائيين الذين يبدون منفعلين أكثر من اللازم ليضفوا على أنفسهم أهمية أكثر من اللازم أيضا ، ومن البك السابق الذى ما زال محتفظا بعنجهيته ، ومن العجوز المتصابى الذى يبحث عن زواج جديد تاركا زوجته وأولاده فيموت فى المصعد ·· ومن الزوجة التى تسمح لنفسها بعلاقات غرامية ، وأخيرا من بواب العمارة الذى ينظر الى حادثة المصعد – التى جاءت من أجلها سيارات الانقاذ وشرطة النجدة – على أنها « فرجة » يمنع بواب العمارة المجاورة من التمتع بمشاهدتها لأنه – الأخير – منعه من قبل من مشاهدة حادثة مماثلة فى عمارته !!

اجتذاب الجمهور

يتخذ صلاح أبو سيف عدة وسائل لاجتذاب الجمهور هى :

أولا – الأغنية والرقص : فهما من أهم عوامل نجاح الفيلم فى العالم العربى ، ولذا لا يكاد فيلم من أفلامه يخلو منهما معا أو من أحدهما على الأقل ·· ويمكن القول على سبيل الحصر أنه من بين الثلاثة والعشرين فيلما التى أخرجها صلاح أبو سيف لا يوجد سوى أربعة فقط تخلو من الأغنية والرقص وهى : بين السماء والأرض ، وأنا حرة ، والطريق المسدود ، وشارع البهلوان · ويجد التفرج فى معظم الأحيان مبررات معقولة لاستعمال مشاهد الأغانى والرقص فى الفيلم ، ولكنه يفاجأ فى أحيان أخرى – غير قليلة – بفرضها دون مبرر اللهم الا بعض المبررات الواهية ·

ولكن اذا نظرنا الى هذه المشاهد بغض النظر عن أهميتها الدرامية وجدنا « صلاح أبوسيف» يصل فى بعضها الى أرفع مستوياته الفنية ، فمن أحسن ما أخرجه صلاح أبو سيف (من جهة الحرفية السينمائية على الأخص) رقصة زينات علوى وهى

مقدمة على الموت فى « ريا وسكينة » ، البخـــور المتصاعد الذى يكاد يخنق الأنفاس ٠٠ دقات الطبول المفزعة ٠٠ الظلال الكثيفة ٠٠ تمايل الراقصة وقد دار برأسها المخدر ، ودارت بها الدنيا ٠٠ نظرات العصابة المفترسة ٠٠ وكذلك رقصة «تحيه كاريوكا» أمام « شكرى سرحان » فى « شــباب امرأة » ، الموسيقى المرحة ٠٠ تثنى الراقصـــة الذى يثير الشهوة ٠٠ نظرات شكرى البلهاء ٠٠ الابتســامة العريضة على فم الراقصة الماكرة ٠٠ الأجسام ترقص (من وجهة نظر شكرى) ٠٠

أما مشهد رقصة « سامية جمال » فى المغارة فى « الوحش » فيعتبر من أفضل نماذج الاخراج من نوعه فى السينما المصرية بل فى السينما اطلاقا فقد وفق صلاح أبو سيف أيما توفيق فى التنسيق بين حركات كل من الراقصة ، والايقاع الموسيقى ، وآلة التصوير ، وأفراد العصــابة الذين أحاطوا بالراقصة يصفقون لها ، والقطع والانتقال من لقطة لأخرى ٠ وتم هذا بشكل يجعل من المشهد واحدا من خير النماذج التى يمكن أن تقدم للدارسين للدلالة على أفضل الطرق فى اســتغلال كل الامكانيات السينمائية فى وحدة متكاملة لاخراج المشــهد ٠٠ ولاشك فى أن دراسة المونتاج الطويلة التى مر بها صلاح أبو سيف كانت له خير معــين فى هــذه المشاهد التى يقوم فيها المونتاج بالدور الأساسى ٠

ثانيا ـ المعارك الحامية الوطيس : فرجل الشارع عندنا مغرم بها أيضا ـ وربما يرجع ذلك نوعا ما الى أثر بعض اتجاهات الفيلـم الأمريكى ـ ٠ وهى تعتبر عنصرا أســاسيا فى بعض أفلامه مثــل : مغامرات عنتر وعبلة ، والصــقر ، وريا وسكينة ، والوحش ، والفتوة ، ومجرم فى أجازة ٠٠ فضــلا عن المعارك الخفيفة التى يطعم بهـــا بعض أفلامه الأخرى مثلما فعل فى « الحب بهدلة » و « لك يوم يا ظالم » و « لا تطفىء الشمس » ٠ وهنا أيضا نجد أن بعض المعارك لها ما يبررها ، وبعضها يعتمد عـلى مبررات واهية ، كما أن بعضها يعرض بطريقــة معقولة وبعضها يبالغ فيه من حيث الاطــالة أو اظهار البطولة ٠

ثالثا ـ الحوادث المثيرة : فصلاح أبو ســيف يميل الى عرض الأحــداث أحيانا بطريقة مثيــرة يضطرب لها قلب المشــاهد ، وتجعله ينسى حتى موضوع الفيلم نفسه ، ويجلس متشبثا بمقعده يكتم أنفاسه منتظرا النهاية ٠٠

وغنى عن القول أن أفلامه البوليسية مثل : ريا وسكينه ، والوحش ـ والأفلام المليئة بالمعارك عامة تتوفر فيها الأمثلة على هذا الاتجاه ، ولكن أوضح مظهر له نجده فى فيلم « لك يوم يا ظالم » لما امتلأ به هذا الفيلم من محاولات القتل والسرقة والخداع التى قام بها « محمود المليجى » وعـلى الأخص فى مشهد زيارة « محمود المليجى » لفاتن خلسـة فى بيتها ٠ واليك تفاصيل هذا المشهد ٠

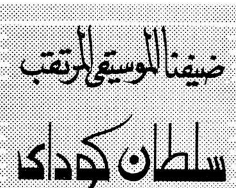
تفاجأ فاتن بدخول محمود المليجى ، وبينما هو يحكم شباكه حولها تدخل حماتها (**توتر**) فيختبىء وراء ستار ٠ يبدو على فاتن الارتباك حتى يتوقع المتفرج أنها ستفضح وجوده بنظراتها القلقة **(توتر)** ٠ تبحث الحماة عن حذاء ابنها لتبعث به للتصليح الحذاء بجانب قدمى محمود المليجى المختبىء **(توتر)** ، قبـل أن تتجه الحماة نحو الحذاء لقطة لوجه المليجى يطل من وراء الستار يتبعها (قطع » على « سعيد أبو بكر » وهو يشير ناحية المليجى ويصيح : « اسمه ايه اللى انا باحبه اهو » ٠ وهنـا يدرك المتفرج أنه لا محالة قد كشف أمره ، فهذا ما توحى بـه الثقلات (**توتر**) ، ولكننا نفاجأ بأن «سعيد أبو بكر» يقصد بقوله احد الحشرات الطائرة ٠ تتقدم الحماة لتأخذ الحذاء الـذى يقف بجانبه محمود المليجى **(توتر)** ، وتمتد يدها (**يزداد التوتر تدريجيا**) ، تقع يدها على حذاء ابنها ولا ترى ما بجانبــه لانها كانت تنظر الى زوجة ابنها وهى تكلمها ٠٠

وما يكاد المتفرج يأخذ انفاسه حتى يعود الى توتره مـن جديد فلقد رات الحماة وهى خارجة طربوش المليجى ، ويتوقع المشاهد أن تسأل الأم : « طربوش من هذا » ، ولكن الام تنظر اليه وتقول : ياعينى يا بنى نسيت تلبس الطربوش» ٠ وينتهى هذا المشهد البوليسى

الخاتمـــة

هذه هى الخطوط العامة التى تحدد لنـــا ملامح « اخراج صلاح أبو سيف » بكل ما به من منحنيات صاعدة أو هابطة ، حاولنا أن نتتبعها طولا وعرضا٠ وجملة القول فان « صلاح أبوسيف » الذى قدم لنا اللوحات الشعبية الرائعة ، والشــخصيات المصرية الأصيلة : الفلاح والعامل والصعيدى وحتى الاقطاعى والمحتكر والمجرم بصورته المصرية ٠٠ وأخيرا وليس آخرا فان « صلاح أبوسيف» الذى أخرج شباب امرأة والفتوة وبين السماء والأرض وبداية ونهــــاية ، وكلها تمثل قمما فى أفلامنا العربيـــة ، قد فرض نفسه على تاريخ السينما عندنا باعتباره واحدا ممن أسهموا فى دعم الفن السينمائى فى مصر ٠ ولهذا فلن نعجب حينما نعلم أن أكبر نسبة لمخـــرج من الأفلام التى مثلتنا فى الخارج حتى الآن كانت من ٠٠ « اخراج صلاح أبو سيف » ٠







فى العام الماضى احتفلت المجر واحتفـــل العالم كله معهـــا ببلوغ فنانها الكبير « كوداى » ســـن الثمانين ، وكان لهذا الاحتفال صـــبغة شعبية عامة لان كوداى يعد من رواد الفكر والفن فى بلاده وهو راعى الموسيقى المجرية وحياته سلسلة من الكفاح الفنى والاجتماعى فى سبيل تحقيق نهضة روحية لشعبه عن طريق المعرفة الوثيقة لموسيقاه الاصيلة ومع ان شـــهرته العالمية كؤلف موسيقى بدات خارج بلاده أولا الا ان وطنه سرعان ماعرف قدره فاغـــدق عليه مظاهر التكريم ومنحه الاوســـمة واسند اليه رئاســـة مجلس الفنـــون وعينه عضوا فى الجمعية الوطنية ، تقديرا لجهوده العلميـــة والفنيـــة المستنيرة فى سبيل الموسيقى المجرية .

وان زيارة كوداى المنتظرة لبلادنا لتتخذ مغزى خاصا بالنسبة لنا فى هذه الفترة الهـــامة من تطورنا ونحن على أعتاب نهضتنا الموسيقية ، فهو من الشـــخصيات الغنية المتعددة الجوانب التى نستطيع ان نتلمس فى خبراتها العظيمة معالم طريق المستقبل فكوداى ليس مؤلفا موسيقيا عظيما فحسب ، بل هو عالم وباحث موسيقى من الطراز الاول ، كان له اكبر الفضـــل فى خلـــق وتوجيه الدراسات العلمية للموســـيقى الفولكلورية فى بلاده ، وهو كذلك أستاذ ومرب جليل عرف كيف يوجه الثقافة والتعليم الموسيقى فى بلاده توجيها رشيدا فتغلب فى فترة قصيرة على الامية والســـطحية الموسيقية التفشية بين غالبية ابناء الشعب وغرس بدلا منها وعيا موســـيقيا ممتازا وايمـــانا بالموسيقى المجرية ، دون تعصب ضيق ، وكان سلاحه فى هذه الثـــورة الفنية الموسيقى الفولكلورية والغناء الكورالى لالحان من التراث المجرى .

ونحن اليوم اشد ما نكون حاجة الى توثيق معرفتنا بمثـــل هذا الطراز النادر من الشخصيات الرائدة الحكيمة فلا شك أننا نستطيع الاستفادة من حصيلة تجاربه لتنير امامنا الطريق الطويل الشاق ، طريق الرقى العلمى والفنى بموسيقانا على أساس من تقاليدنا ولغتنا الاصيلة كما فعلت المجر على يدى « بارتوك » و « كوداى » فان هنـــاك تشابها غريبا بين ظروف ومراحل تطور المجر ـ فنيا واجتماعيا ـ وبين ظروف بلادنا فهى بلاد لها تراثها الموسيقى غير الاوروبى الذى يمت الى موسيقانا بصلة قرابة وذلك بحكم العنـــاصر والاجناس التى يتكون منها الشعب المجرى وبحكم تأثره بالموسيقى التركيـــة اثنـــاء الاحتـــلال العثمانى .

ولكل هذه العوامل مجتمعة كنا ننادى بتوجيه الدعوة الى فنان المجر الكبير كـــوداى لزيارة مصر لكى نسترشد بخبرته الواسعة فى تخطيط دراسات الموسيقى والتربية الموسيقية وجمع الفولكلور الموسيقى .

وكوداى مؤرخ درس تيـــارات التطور الفنى والاجتمـــاعى فى بلاده دراسة واعية ، وكتب فى مقال له (عن زميله وصديقه بارتوك) دراسة تحليلية لتيارات الحياة الموسيقية فى المجر منذ منتصف القرن الماضى مبينا بذلك طبيعة البيئة الفنية التى نشأ فيها جيلـــه هو وبارتوك ، وانا نورد هنا مقتطفات مختصرة من هذا التحليل التاريخى لا لقيمتها فى فهم نشأة كوداى فحسب ، بل لطرافتـــها فهى تكاد تنطبق على تيارات الحياة الموسيقيـــة فى بلادنا اليوم .

« سارت الموسيقى فى ركب التقدم واليقظة القومية فى المجر بخطى وئيدة ولم يكن لها حظ الادب والفـــكر ، ولم يظهر بين الجيل الاول فى القرن الماضى موسيقيون عظماء وظل الامر قاصرا على الموسيقى الدارجة Popular التى ينشرها ويعزفـــها الغجر (التسيجان) محرفة ومزوقة ، وهذا اللون هو الذى ظل علما على الموسيقى المجرية عند الاوربيين جميعا .

ولم تنجب المجر الجيل الاول من الموسيقيين العظماء الا بعد ذلك وابرزهم « ليست » Liszt و « أيركيل » وكان هدفهم خلق أسلوب قومى مجرى فى الموسيقى ، وكان لجهودهم فى هذا السبيل صدى محسوس ، لولا ان تيـــار التقدم لم يستمر فى الفترة التالية بسبب الانفصام الشاذ الذى تقسم الحياة الموسيقية فى البـــلاد منتصف القرن ، وكان صدى لما عانته من انقسام فى ميادين السياسة والادب .

فكانت الحيـــاة الموسيقية موزعة بين معسكرين متطاحنين الاول يسعى لرفع مستوى الوعى الموسيقى لكى يجارى المستوى الاوربى ، ولذلك الغـــرض انشئت المدرسة العليا للموسيقى (الكونسرفتـــوار) سنة ١٨٧٥ وانشىء مسرح خـــاص للاوبرا (١٨٨٤) ، وكان نجاح هذا الاتجاه مرهـــونا بمعاونة عدد من الموسيقيين الاجانب ممن تكونت منهم أقلية او جاليـــة صغيرة منعزلة عن الحيـــاة المجرية بل لم يكن افرادها يتحدثون بلغـــة البلاد ، ومع ذلك فقد كان لهؤلاء الموسيقيين الاجانب فضل عظيم فهم الـــذين وضعوا اســـاس الصيغة الموسيقية المتينة وغرسوا بذرة « التكنيك » الاوربى القوى ، وهو تكـــنيك تطغى عليـــه

الصبغة الالمانيـة ، ولكنه كان فى الواقع نواة التطور فى المستقبل ·

وفى الجانب الآخر كان هناك معسكر المدافعين عن الموسيقى التقليدية الموروثة ، وهم فئة من الغجر (التسيجان) وبعض الموسيقيين من انصاف المعلمين ممن لهم سطحية الهواة Dilettantism ممن لا يعرفون النوتة جيدا ولا يستطيعون تدوين الحانهم تدوينا صحيحا ، ومع ذلك كان لاغانيهم جاذبية ورونق كفلا لها الذيوع والانتشار فى كل أنحاء المجر ·

وقد كان للانقسام بين هذين المعسكرين ، ولتهافت الجمهور على موسيقى التسيجان التافهة آثار سيئة اذ ظلت الغالبية العظمى من المجرمين ، وخاصة فى الريف والاقاليم غريبة تماما عن الموسيقى الجيدة التى اقتصر امرها على أقلية صغيرة من سكان المدن الكبرى ·

وكان الموسيقيون المثقفون يسخرون من موسيقيى الفطرة وملحنى الاغانى ويحتقرون موسيقى الغجر احتقارا اشتدت وطاته تحت تاثير انتشار موسيقى فاجنر بينهم ، وتمادوا فى هذا الاتجاه حتى انهم أنكروا امكانية خلق موسيقى مجرية اصيلة ، رغم أن فاجنر نفسه كان يتنبأ بذلك ويشجع رواد هذا الفن المجرى ·

وظلت الحياة الموسيقية نهبا بين هذه التيارات المتنافرة ولم ينجح احد فى التوفيق بينها ، ولذلك واجه جيل الموسيقيين الناشىء فى مستهل القرن العشرين انقساما عجيبا بين موسيقيين اكتسبوا علما عميقا بالفنون الموسيقية الاوربية ولكنهم مقلدون يسيرون على هدى المذاهب الفنية الاجنبية ، ومن جانب آخر وجدوا ازدهارا فى الاغانى الدارجة التى ليس لها أى ارتباط باللغة القديمة الاصيلة للموسيقى المجرية ··

ولكن ساعدهم على شق طريقهم تلك النهضة الكبيرة التى شهدتها المجر فى مطلع القرن العشرين حيث استعاد التيار القومى ـ الذى خنقته الاحداث منذ ١٨٤٩ ـ أهميته وقوته وبدأت المجر تستيقظ مرة ثانية ، بفضل الجهود المتصلة لعدد من علمائها فى ميادين التربية والتاريخ والتراث القومى بكل عناصره ، وكذلك الموسيقى والالحان الوطنية القديمة ، ولمعت فى افق الحياة الثقافية والفكرية مواهب ممتازة فى كل الميادين وساد البلاد نشاط محموم اما ان يكون بشيرا بتقدم هائل او نذيرا بخطر كبير ··

***

فى هذه البيئة وهذا المناخ الثقافى نشا كوداى ، وهو ابن اسرة متواضعة ، كان عائلها يعمل موظفا بالسكة الحديدية ولكنه كان من هواة الموسيقى وكان منزله حافلا بالموسيقى التى يعزفها مع مجموعات الهواة ، وكان لطبيعة عمل والده اثر فى تعريف الصبى الصغير بالحياة فى الاقاليم والريف المجرى بعيدا عن العاصمة حيث التقى هناك بصورة نقية من الفولكلور المجرى ، كانت من العناصر الموجهة لتفكيره واتجاهه الموسيقى فى المستقبل .

اذ كتب يقول : « قضيت فى اقليم « جالانتا » سبعة من أسعد سنوات صباى » وقد خلد هذه السنوات فى مؤلف اركسترالى شهير لاقى نجاحا عالميا ، هو « رقصات جالانتا » ·

تلقى كوداى تعليما جيدا ، وكان يعزف البيانو والتشللو منذ صغره ، والتحق فى شبابه بالجامعة حيث درس اللغتين المجرية والالمانية مع عناية بالفلسفة والانسانيات ، وكان فى الوقت نفسه يحضر دروس التاليف الموسيقى باكاديمية « بودابست » على الاستاذ « كوسلرا » ، وبعد تخرجه فى الاكاديمية اتيحت له فرصة السفر الى « باريس » حيث استكمل دراسات التاليف على « فيدرا »

وبدا يكتب مؤلفاته الموسيقية الاولى على نهج اسلوب برامز ، ولكنه لم يقنع بمجرد اتقان الاسلوب الالمانى بل اخذ يسائل نفسه عن ماهية الموسيقى المجرية الأصيلة ، وعن الطريق الصحيح لفن موسيقى قومى ، واتجه به البحث الى الموسيقى الشعبية التى هى عماد كل فن قومى ، وهاله ما وجد فى مجموعاتها المطبوعة من تحريف واضافات شوهت طابعها ، فاعتزم ان يخرج بنفسه لجمع تلك الالحان من منابعها الاصيلة ، وبدا سنة ١٩٠٥ أولى رحلاته الفنية فى أقاليم المجر ، وخاصة الواقعة على الحدود ، لجمع التراث الموسيقى ، وفى احدى هذه الرحلات التقى بموسيقى شاب حديث التخرج يجوب الريف لنفس الغرض ، وهكذا بدأت صداقة العمر بينه وبين مواطنه العظيم نيلا « بارتوك » Bartok وبدا تعاونهما الفنى والعلمى المشترك فى سبيل جمع الموسيقى الشعبية وتدوينها وفحصها باعتبارها الجذور العميقة للحضارة الموسيقية الجديدة الاصيلة ·

وقد أسفرت رحلاتهما المشتركة عن اصدار مجموعات علمية ممحصة من تلك الالحان غيرت الفكرة السائدة عن الموسيقى المجرية تغييرا جوهريا ، ونجحا فى اقناع المجتمع بأهمية هذا العمل وعاشا حتى شهدا ثمرة جهودهما ممثلة فى حركة شاملة للتسجيل الصوتى والتدوين والدراسة العلمية للموسيقى الفكلورية المجرية لعلها من أكبر ما عرفت أوروبا فى هذا القرن ، كما أنهما اشتركا فى وضع القواعد العلمية المنهجية للجمع والتدوين والتقسيم ، ولقيت تلك القواعد تقديرا عالميا فى أوساط العلوم الموسيقية (الموزيكولوجية) وأصبحت من المراجع الهامة من هذا الميدان ·

غير ان هذه الرحلات الفنية أثمرت ثمرة أعظم من هذه ، تمثلت فى الانتاج الفنى الاصيل لهذين الفنانين العظيمين ، وان تعرض بارتوك وكوداى لنفس المؤثرات الشعبية ليدل على حقيقة هامة ، وهى تعدد الاساليب القومية النابعة من أساس واحد مشترك فلقد كان هدفهما خلق لغة موسيقية مجرية تنتمى فى الوقت نفسه الى القرن العشرين ، ولقد حقق كل منهما الهدف بطريقته الخاصة وسارا فى التاليف الموسيقى فى طريقين مختلفين يكمل احدهما الآخر ، فبينما ابتعد بارتوك عن منابعه المجرية ، ماديا ومعنويا ، فى السنوات الاخيرة من حياته وارتفع فوق المستوى القومى والاقليمى · نجد كوداى شديد الالتصاق بشعبه وتراثه ، بعيدا عن النزعات العقلية وعن التجديد المتطرف ، قضى حياته ساهرا على رسالة الموسيقى المجرية جاهدا فى الاقتراب من مواطنيه والسعى اليهم باسلوب قريب الى نفوسهم ·

ولا اعرف بلدا أسعد حظا فى نهضتها القومية فى هذا العصر من المجر ، اذ تحققت لها على يد هذين العبقريين نهضة موسيقية مثالية ·

ونهضة المجر لا تتمثل فى الارتفاع المذهل بمستوى الوعى الموسيقى الشعبى فحسب ، بل تتمثل قبل كل شىء فى اللغة الموسيقية الجديدة التى خلقها لها هذان الفنانان فاسمعا صوتها للعالم ، وربما كان كوداى أوثق صلة بالموسيقى المجرية القومية الحديثة وأعمق جذورا فى التراث المجرى من بارتوك الذى أصبح من معالم التراث الانسانى ·

ومؤلفات كوداى الموسيقية التى نالت شهرة عالمية ليست عديدة، فان مكانته لا تقوم على الوفرة بل على القيمة النوعية لفنه ، ومؤلفاته تنقسم الى موسيقى غنائية وكورالية ، وموسيقى اوركسترالية ، كما ان له بضعة مؤلفات للبيانو وأخرى للتشللو وكثيرا من المؤلفات للاطفال ، وله ثلاثة أوبرات لم تنتشر خارج بلاده ·

واشهر مؤلفاته الكورالية على الاطلاق « المزمور الهنجارى » Psalmus Hungaricus وهو عمله رقم ١٣ ، كتبه سنة ١٩٢٣ احتفالا بمرور خمسين عاما على اتحاد الجزءين المكونين للعاصمة المجرية : بودابست ، وقد اختار نصه من المزمور الخامس والخمسين الذى دخل تراث الفولكلور المجرى بفضل شاعر قديم عاش فى القرن السادس عشر وولد فى نفس القرية التى ولد فيها كوداى ·

وكان اختيار النص موفقا وألهبت الكلمات خيال المؤلف وكانت عميقة الوقع فى تلك الفترة التى كانت أوربا تئن فيها من جراح الحرب العالمية ، ولذلك وجد استجابة سريعة فى نفوس الاوربيين جميعا رغم أن لحنه باللغة المجـــرية ، وبلـغ من نجاحه ان عزف فى خمس عواصم أوروبية وفى نيويورك احدى عشرة مرة فى عام واحد ثم قلعة توسكانينى فى ميلانو بعد ذلك بخمس سنوات •

و « المزمور المجرى » موضوع لصـوت التينـور وكورال من أصوات الاطفال مع الاوركسترا ، وقدوجد فيه المجريون والاوربيون لغة جديدة تشـع بخلاصة الموسيقى انفولكلورية المجرية فالحانه ذات طابع خماسى ، أى تنتمى الى السلم الخماسى الذى يعتبره كوداى رمز الموسيقى المجرية القديمة ، وجاء تلحينه دراميا قويا وتجلت فيه الصنعة الفنية الممتازة وخاصة فى نسيجه البوليفونى الصافى بأسلوب بوليفونية القرن السادس عشر ، وأصبح اهتمام كوداى بالكتابة البوليفونية الصافية الواضـــحة من أهم معالم اسلوبه ، وخاصة فى المؤلفات الكورالية التى تشهد بتأثره بروح بالسترينا فى وضوح خطوطه الميلودية المتعادلة النقية ، ونجحت الموسيقى فى التعبير عن الرسالة الانسانية العميقة التى تحملها كلمات النص تعبيرا جديدا أصـــيلا مقنعا ، بعيـدا عن النزعات التجديدية الثورية السـائدة فى أوروبا فى ذلك الوقت ، والتى انكرت الكثير من الاسس الفنية للموسيقى ورفضـــت مفهوم المقامية اى وجود محور صوتى تتجه اليه وترتكز عنده اصوات المقام أوالسلم الموسيقى ، وبالرغم من عـزوف كوداى فى هــذا المــؤلف عن المبـادىء اللامقـامية ، وتمسـكه بفكرة المقام Tonalty التقليدية استطاع ان يخلق شيئا جديدا أثبت به ان الموسيقى المبنية على المقامات لم تستنفد كل امكانياتها بعد ، كما قال بارتوك •

وتوالت مؤلفاتـــه الاخرى وكان للموسيقى الدينية فيها نصيب ، وأخــذت أعماله الاركسترالية تنتشر خارج بـلاده على نطاق واسع فسمع له العالم رقصـــات جالانتا Galanta (١٩٣٣) ، ورقصات « ماروستشيك » Marosszek ومتتابعة « هارى يانوش » Hary Janos المأخوذة عن اوبرا بهــذا الاسم ، كما سـمع دكونشرتو الاركسـترا ، ومتنوعات للاركسترا (عرفت باسم متنوعات الطاووس Peacock ١٩٣٩

وكل هذه المؤلفات تشهد بانه قد وفق تماما فى حل مشكلة الموسيقى القومية المجرية ، اذ أنها تمثـــل تزاوجا خصبا بين مضمون موسيقى شرقى الطابع مع صنعة (تكنيك) أوربيـــة جيدة ، فهى موسيقى تستمد عصارتها الحية من ألحان الريف القديمة ، يقدمها لابناء المجر بلغة عالمية أوربية ، وليس من العسير تتبع المنبع الاصيل لالحان كوداى التى كانت تعد من أهم عناصر أسلوبه ، فالحانه زاخرة بقفلات لحنية شعبية كما أنها تنزع كثيرا نحو التكرار ، وتطغى فيها مسافة الرابعة بدلا من مســافة الخامسة التى كانت تحتل المكانة الاولى فى السياق الغربى الكلاســيكى وتمتاز ألحانه كذلك بقفلات خاصة تبرز طابع المقامات القديمة •

اما لغة كوداى الهارمونية فتميـــل نحو الكروماتية فى نزعة تأثيرية Impressionist غير أن استخدامه للهارمونيات الكروماتية يخضع لنبرة اللحن وليس لمجرد التلوين الايحائى على طريقة التأثيريين الفرنسيين •

وهو فى صياغته لموســيقاه كلاسيكى متحفظ ، بعيد عن التجارب المتطرفة ، اذ وجد فى مبادىء الصياغة Forms التقليدية الكلاسيكية ما يلائم فنـه ، وان كان يميل الى التعبير الرابسودى المتحرر الصياغة فى بعض أعماله الاركسترالية ، وبناء مؤلفاته عادة واضح متماسك وكثيرا ما يستخدم مبــدأ تحوير الالحان Metamorphosis فى تحقيق هذا الترابط كما فى السيمفونية فى مقام دو • ومن أقــوى معالم اسلوبه التوزيع الاركسترالى الذى يشهد بســيطرة كبيرة على طبائع أصوات الآلات وتلوينه الاوركسترالى لامع جذاب دون صخب مسرف ، ولعل سر بريقه يرجع الى الفقرات الانفرادية التقاسيمية التى يسندها الى آلات النفخ الخشبية ، والى كتابة الدسمة المزخرفة للآلات الوترية •

اما الموسيقى السمفونية فلم يقربها كوداى الا وهو على اعتاب الثمانين ، فكتب سمفونيته الاولى فى مقام دو الكبير (١) التى دلت على ان قريحة المؤلف الشيخ لا زالت على توقـدها ، وأن السنوات زادت أسلوبه نضجا واصالة • والسمفونية مكونة من ثلاث حـركات فقط تتبـع أولاها القالب الكلاسـيكى لصيغة الصوناته ولكن فى مضـــمون عميق الاتصال بالفلكلور المجرى فلحنها الاول يقوم علىمسافةالرابعةفىسياق سلم خماسىالطابع ، ونفس هذا اللحن يعـود للظهور محورا فى الحركة الثالثة التى تستشف منهـــا روح الرقص ، اما الحركة الثانية البطيئة فهى مجموعة من التنويعات على لحن كروماتى دسم ، وبهذه السمفونية أثبت كـــوداى طواعيــة المادة الفلكلـــورية لمقتضيات الكتـــابة السيمفونية •

واذا تركنا تحليل عناصر الاسلوب عند كوداى ووجهنا اهتمامنا الى الطابع العام لذلك الاسلوب كما يحسه المستمع العادى فى المؤلفات الاوركسترالية لوجدنا اسلوبا ميلوديا عريضا واسـع النفس ، تغلب عليه روح التـــأمل ويسوده شىء من الحزن ، كما وصفه بارتوك ، ويعمد كوداى فى بعض المواضع الى ادخال فقرات سهلة من النوع الدارج تعتمد على ألحان مايعرف باسم « فربنكوس » Verbunkos وهو نوع من الرقص الشعبى القديم كان يرقصه الجنود على نغمـــات موسيقى الغجر التى تنتقل من الهدوء البطىء الى السرعة الحادة ، (ويتضح أثر هذا النوع من رقصات ماروستشيك وفى الانترمتســو من متتابعة هارى يانوش) ولكن كوداى لم يكن يسمح لهذا اللون السطحى من الموسيقى المجرية بأن يشغل حيزا كبيرا من فنه •

***

واذا كنا قد تناولنا من قبل كوداى المؤلف المعاصر ، وكوداى العالم الموزيكولوجى فليس لنا ان نختتم هذا العرض لشخصيته دون ان نتعرض لكوداى الاستاذ والمربى ، فان له فى هذا الميدان شأنا لا يقل عن منزلته كمؤلف •

وقد خرج كوداى جيلا حافلا من الموسيقيين المجـريين الذين درسوا التاليف الموسيقى عليه فى الاكاديمية ، وكان يعنى عناية خاصة بتحقيق السيطرة التامة على اللغة الهارمونية وعلى الصياغة الكلاسيكية وهو الذى ادخـل دراسة بوليفونية القرن السادس عشر فى منـاهج الاكاديميـــة ، وكان يحرص على ان يترك للطالب فرصة النمو الحر لشخصيته الفنية حسب استعداده ، وكان يعنى بتعريف تلاميذه باتجاهات الموسيقى المعاصرة ، ولكنه كان يتجنب اى اشارة الى مؤلفاته هو •

ولعل فضـل كوداى ـ استاذ الجيل فى بلاده ـ يتجلى فيما قدمه لتعليم الاطفال من أعمـال موسيقية كتبها او أعدها للاطفال فمنها قطع سهلة للبيانو واخرى غنائية لصوتين على الحــان مجـرية قديمة لغناء الاطفـــال فى المدارس ، ومؤلفات كورالية لكورال الاطفال ، فهو يعتقد ان اســاس التعليم الموسيقى فى الطفولة الغناء ، وليس اصلح للطفل المجرى من ان ينشأ على اغانى بلاده ، ولقــد ازدهرت على يديه حركة واسعة لتنظيم فرق الـكورال للشباب فهو يعلـق امل المستقبل « بالشبيبة المغنية » ، وهكذا أصبح فن الموسيقى متاحا لكل طفل وناشىء فى المجر ولم يعد قاصرا على فئة معينة من فئات الشعب ، وبذلك تحقق ماكان يرجوه كوداى من بعث روحى لبــلاده عن طريق الموسيقى •

(١) عزفت هـذه السمفونيةفى لندن فى العام الماضى وقادها المؤلف بنفسه •



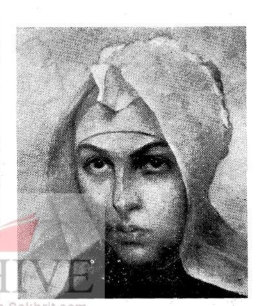
أحمد صبري

"فنان الصورة الشخصية"

بقلم : بدرالدين ابوغازى

منذ تسع سنوات كان أحمد صبرى يقضى أيامه الاخيرة تحت سحابة قاتمة اكتنفت أسمه كما أكتنفت عينيه اللتين قدم نورهما لفنه ... فلما ارتحل شعر محبوه بالاسى لفقده .. وكتب العقاد بعد موته بأيام يقول ان عمله هو الاثر الصالح الباقى فى فن التصوير العصرى ..

واختص الاستاذ الفنان حامد سعيد فن صبرى بمقالات نشر بعضها قبيل وفاته ونشر البعض الاخر فى مناسبات مختلفة خلال السنوات الماضية .. وقد كانت هذه المقالات أضواء ألقيت على فضائل فن صبرى ، ودعوة الى التأمل والرؤية الواعية العارفة ... وقد أحاطت هذه المقالات فن هذا المصور الكبير بالتقدير الذى لم ينله فى حياته . وردت عنه احكاما جائرة كانت تصدر من تعجل النظر فى فنه أو من الانبهار بالاتجاهات الصارخة الحديثة التى كثيرا ما تحجب عن الأنظار قيم الفن الصادقة ، أو من الالحاح فى التزام نهج من الأداء الشرقى لا يجد المتحمسون له بغيتهم فيه عند صبرى ..


« الراهبة : صورة للفنان احمد صبرى »


« عازف العود .. صورة للفنان احمد صبرى »

لقد كان ظهور أحمد صبرى مع طليعـــة جيل من الفنانين المصريين بعد سنوات من الفـــراغ الفنى ، وحين بدأت الحياة الفنيـــة فى مصر جاء بدءها فى عصر كان التشخيص من مطالبـــه ، والاحتفال بصور المعانى من اهتمـــاماته ... كان العصر تشنف أسماعه أغانى سلامه حجـــازى وقدرته على تلوين صـوته وتصوير المشاعر وتقليد مظاهر الطبيعة ... صوت الطيور ... وعصف الريح وهدير المياه .. وكانت اللوحات الفنيـــة فى شعر شوقى تستهوى الافئدة ، والصـــور الوصفية فى أدب المنفلوطى تهز النفوس ... كانت « الصورة » من مطالب العصر يتلمسها النـــاس فى الشعر والغنـــاء والادب ... أكان ذلك لشغف دفين « بالصورة التشكيلية » بعدم صوم طويل عن المرئيات ..؟ أكان مطلب الناس للعمـــل الفنى الشخصى هو الذى يدعـوهم الى أن يتلمسوا عوضه فى الصورة المسموعة ، والصورة المقروءة ؟

***

من أجل هذا جاء اتجاه أحمد صبرى منطقيـــا مع عصره واحتياجات بيئته ... ولما ذهب صبرى الى باريس لاستكمال دراسته لقى اضطرابا عنيفـا فى الحياة الفنية .. كانت هـذه أيام الصراع بين النزعات الجديدة التى تخلفت عن الحـــرب وبين القيم الخـــالدة التى استقرت فى الفـــن عبر القرون ... وكان فنانو ما بعد الحرب يحـاولون تحطيم هذه القيم ، ويطلقون عليها « صـــواريخ » الفنانين « الضوارى » الذين أحـدثوا انقلابا فى الالوان وطريقة وضعها والتناسق التقليـــــدى بينها ... وكانوا يسلطون عليها أيضا نظـــرات « السيريالية » النافذة الى خبايا النفوس وعالم الاحلام .. وكانت الاحلام كلهـــا مفزعة من رعب الحرب فانتشر فى الفن موجة من القلق والاضطراب .. وكانت التكعيبية قـد دقت قبـل الحـــرب وتادها ومهدت للتجريد ..



«بائعة الجوافة» صورة للفنان أحمد صبرى »

ومهما يكن من أمر هـذه الاحكام فان لأحمـــد صبرى فى تاريخ الفنون التشكيلية مكانة تبـلورت على هذا البعـــد الزمنى ، وفى فنـــه من القيم الباقية ما يربطنا معه بوشائج من الالفـة والمحبة ، ويدعونا الى أن نردد فيه التأمل والنظر ..

ولكى نصـــدق الحـــكم على صبرى يجب ان ننظر اليه فى اطار عصره ... وأن نتأمل فنــــه كنتاج لهذا العصر ..

وادرك صبرى أن هذه النزعات لا تتجاوب مع نفسه فهو يرى دائما أن التصوير لغة المرئيات وان محتواه هو التعبير عن الاشياء الحقيقية وكشف الجمال الكامن فيها ، فنأى عن هذه الاتجاهات وجاهد فى الاحتفاظ بما اكتسبه من قيم واظهار معالم شخصيته فى اطار هذه القيم المكتسبة .

وعاد صبرى الى مصر فقدم لها فنا يشع بالبساطة والذوق وتلتقى فيه اللمسات الصافية مع تناغم الالوان وبراعة التكوين ..

ولكل فنان مجال للتعبير عن نفسه ... « موضوع » يستطيع أن يتحدث فيه بلهجة صادقة ... وعلى قدر توفيق الفنان فى اكتشاف موضوعه يكون توفيقه فى « تعبيره » . ولقد كان صبرى أمينا مع نفسه فادرك انه ليس شاعر « الطبيعة » الخارجية ولا « مصور » الحد التاريخى .. وانماهو فنان « الصورة الشخصية » ... تلتقى فى أعماله الى جانبها بعض المناظر الطبيعية .. ولوحات « الطبيعة الصامتة » ولكن امتياز صبرى جاء فى الصورة الشخصية موضوعه المفضل ، ثم فى « الطبيعة الصامتة » لانها أيضا تصوير لملامح « الشىء » كما أن الصورة الشخصية تصوير لملامح « الشخص » .

ولقد أتاحت « الصورة الشخصية » لصبرى أن يعرض مواهبه كمصور نافذ البصيرة ، مرهف الحس وأن يسجل من خلالها مقدراته التكوينية وخصائصه اللونية ولمساته الشاعرة ..

وكان صبرى صادقا فى اختياره فى مجال « الصورة الشخصية » ، فهو قد عكف على محيطه وبيئته ، لم يكن صبرى مصورا للبلاط ولا مصورا لاصحاب المراكز والسلطان ، وانما كان مصور الطبقة الوسطى .. اختار نماذج فنه من الافراد المحيطين بحياته ، من الاشخاص العاديين فلم يشغله ما يشغل مصورى البلاط والعظماء من العناية بابراز الأهمية الاجتماعية للشخص الذى يصورونه وانما اتجه فى حرية وتلقائية الى تصوير ملامح الشخصية لا مركزها ... انسانيتها لا وضعها الاجتماعى .

وتحس ازاء لوحات صبرى بألفة بينه وبين من يصورهم .. ألفة تنتقل من الفنان الى المشاهد ... والشخص فى لوحاته ليس هو « الموديل » وانما هو « الجليس » هو الانسان الذى ربطته بالفنان وشائج مودة واذ كان بعض الفنانين يعرضون من خلال « الصورة الشخصية » « عينات بشرية » فان صبرى يعرض « الانسان » الصديق والاليف وهو يكتشف فى لوحاته عن « فردية » جليسه حتى ولو لزم أوضاعا بذاتها .. وتشعر أمام لوحات صبرى بحياده وموضوعيته ، ولكن هذه الموضوعية تصحبها محبة تضفى على اللوحة نبض الحياة الذى يسرى من الاتصال المباشر بين الجليس والمصور . وصبرى لا يحور الشبه الجسمانى ولا يبالغ فيه وانما يلتزمه ... الصدق عنده احترام للواقع ... غير انه يجلو شخصية من يصورهم فى وجوههم ، ويضع خصائصهم المميزة فى ملامحهم ... ويكشف احيانا عن روحهم فى لمحة ... ومن خلال هذه الاعمال نرى ما فى الاشخاص العاديين الذين تزخر بهم الحياة من اختلاف فى ملامح الشخصية .. وفى النماذج النفسية .

ويتركز اهتمام صبرى فى « الصورة الشخصية » على جليسه فتختفى من أغلب لوحاته العناصر المساعدة التى يستخدمها بعض المصورين لاظهار براعتهم التشكيلية .. وتكاد خلفية اللوحة عند صبرى أن تكون مجرد نغم لونى خال من التشخيص يصاحب معالم الوجه التى يركز عليها اهتمامه .

ومرجع ذلك هو اهتمام صبرى بجليسه لذاته لا لما يحيط به ، ولانه وقد كانت الطبقة الوسطى « محور فنه » فانه التزم صدق التعبير عنها فلا تلقى عنده بذخ الثياب والزينة التى تبدو فى لوحات روبنز ولا غناء ألوان تيسيان ولا العناية بالثياب والتفاصيل المحيطة التى تظهر فى لوحات فان ايك ... وانما تلقى الانسان فى بساطته يطل عليك فى ألفة .. وكأن الفنان يقدمه لك لتتعرف اليه وتقترب منه لا لتنظر اليه من بعيد .

وعندما صور صبرى بعض الافذاذ فانه صورهم لا للتقرب أو للملق الاجتماعى وانما لصداقات تربطه بهم ولتقدير لأشخاصهم .. كذلك كانت لوحاته عن « العقاد » و « المازنى » و « توفيق الحكيم » .

فى هذه اللوحات وهى من انتاج مرحلته الوسطى التى تبدأ مع لوحته المعروفة « الراهبة » سنة ١٩٢٦ وتمتد حتى الاربعينيات .. نلمس توفيق الفنان صبرى فى اختيار الوضع المميز واللون المعبر والحركة الموحية ... فصورة العقاد تنم عن صلابة الارادة والاعتداد بالذات ، وعن نظرته النافذة فى آفاق المعرفة تشارك فى هذا الايحاء للرائى الجلسة التى أختارها الفنان له ، ووضع اليدين ، وبعد النظرة والمسطحات اللونية العريضة والالوان التى آثر أستعمالها للتعبير عن الشخصية ... بينما يستخدم الفنان فى صورة توفيق الحكيم اللون الهامس ، واللمسات الخافتة والتناغم الذى يحلق بالرائى بين أحلام هذا الفنان وآفاقه .

ومن هنا يبدو ارتفاع أحمد صبرى عن « الواقع الفوتوغرافى » الى « الواقع الفنى » .

ولئن كان صبرى لم يستخدم أساليب الاداء الشرقية فان ذلك لا ينتقص من الطرب بفنه فالتعبير الفنى يتسم لكل الاساليب ومناطه ليس التزام قوالب معينة وانما مناطه الصدق وفى الصفات الموضوعية لفن صبرى قرابة بفنون التراث من حيث تميزه بالرقة والرصانة ورحابة النفس والبعد عن التعبيرات العنيفة التى تتعارض مع الفة النفس المصرية وسلامتها .

كذلك كان التزام صبرى للاكاديمية المحافظة ما يبرره من ظروف واحتياجات مجتمعة بل ان له فى التيارات الغربية أصداء تتجاوب مع زمنه .. ففى الوقت الذى كان صبرى يعرض فيه « بائعة الجوافة » و « عازف العود » كان « بلاتسون » و « شابلان ميدن » يعرضان مع « أساتذة الحقيقة » « عازفة الجيتار » « ومناظر الطبيعة الصامتة » . وكان فى تيارات الفن الغربى نزعة الى التزام الجمال والصدق والعودة الى أعمدة الاكاديمية فى الفن بعد أن أرهقته أساليب التعبير العنيفة .

ولقد ألقت الظروف على صبرى أن يكون رائدا فى تعليم الفن وأن يكون أستاذا لاجيال تخرجت على يديه .. وأمانه صبرى وصدقه واخلاصه اقتضاه أن يلتزم الاصول الفنية التى تعلمها وأن يلقنها تلاميذه ... ولقد كان يبث فيهم حبه للفن بحماس واندفاع ... كان طرازا من أساتذة المراسم الذين ادركوا واجب الاستاذية وتفانوا فى أدائه .

ولقد قومت طريقة صبرى اتجاهات تلاميذه ورعتهم من الانحراف ، واعانتهم على استكمال أساليب المعرفة قبل ابتداع أسلوب شخصى ... ولقد كان صبرى يعنف على تلاميذه من أجل نشر تعاليمه ولكنه عنف مرجعه لفنه وايمانه بضرورة التمكن من أصول التعبير الفنى قبل التحرر والانطلاق .

وستظل قيمة أحمد صبرى باقية فى تاريخ نهضتنا كفنان عصر وأستاذ جيل .

الاتجاهات الجمالية لفرقة الباليه ...... في مسرح مالى بلينينجراد

بقلم : انطـون جنـاوى

الباليـه السوفيتي في القاهرة كل عام يعد حدثا فنيا هاما وقــد أتيح لنا مشاهدة مجموعة من الفرق الممتــازة من فرقة البولشــوى الى فرقة نوفوسيبيريك الحديثة بنجومها اللامعة كما اتحفتنا هذه الفرق بمؤلفات جديدة ذات تشكيلات تعبيرية حديثة تضفى حيوية متجددة على لغة التعبير .

وقد زارتنا منذ ثلاث سنوات فرقة مسرح « كيروف » الشهير بلننجراد وكان هذا المسرح يدعى سابقا مسرح « مارينسكى » وهو الذى يحتفظ منذ قرنين تقريبا بتعاليم مدرسة الرقص الروسى التقليــــدية وكان له الفضــل فى ابتكار الباليهات العظيمة لتشايكوفسكى تحت توجيه مصمم الرقص الشهير بتيبا ، كمـا تخرجت فيه الراقصـات الشهيرات مثــل بافلوفا وكارسافينا ونيبسكى واولانوفا ، اما الفرقة التى زارتنا هذاالعام وهى أيضا من مدينة لينينجراد فتتبع مسرح مالى أى « المسرح الصغير » .

وتتمتع هذه الفرقة ــ ككل فرق الباليه السوفيتى ــ بكمال الاداء فى كل رقصاتها ، فالسيقان مشدودة تماما ، والرأسمرفوع فى نبل وسط كتفين رشيقين ، والاذرع مرنة ومدربة جيـدا وكل ذلك بكثير من التــوافق الموســيقى مع احساس ايقاعى ممتاز .

« مشهد من أحد الاستعراضات التى قدمتها فرق الباليه »



بيد ان كمال الاداء الايقاعى لا يلهينا عن النظر بعين الاعتبار الى العنصر التعبيــرى ، فمعظم افراد هذه الفرقة من الشباب الذى لا يزال يفتقر الى التأثر العاطفى العميق كما تخلو الفرقة من الكفاءات الفردية فليس بين راقصيها المنفردين من يمتاز بشـخصية بارزة تصل الى مرتبة النجوم اللامعة ، ونجد مثلا ان الباليه « الفاتنات السبع » الذى لا يتطلب استرسالا فى التعبير الاكاديمى ، يلقى نجـاحا يفوق الباليهـات الكلاسيكية المجردة « كبحيرة البجع » و « بخيتة » التى تكشف عن قصور فى التعبير ، رغم كمال الاداء الايقاعى ، اذ انه للوصول بالرقص الى ارقى درجـات الفن التعبيرى لابد الى جانب كمال الاداء فى الايقاع ، من انعكاس التأثير العاطفى على حركات الراقصات ، لان الاداء المتقـن ليس الا وسـيلة للوصول الى التعبير المطلق الفائق عن شعور او عاطفة .

فعندما يتملـكنا الاعجاب امام رقص اولانوفا يجب ان نعترف ان دقة الاداء الممتاز ليســت هى كل شىء ، ولنا ان نتساءل ماالذى تمتــاز به هــذه الفنانة الكبيرة عن زميـلاتها اللاتى قد يصغرنها وهن يستدرن ويقفزن خيرا منها ، ان تعبير اولانوفا الاخـاذ هو ولا شـك الذى ينتزع تصفيقنا لها ، ارايت كيـف تنعطف ساقها وكيف ترتفع بها فى زوايا مختلفة تصحبها حركات الايدى والاصابع الرشيقة الناعسة ، وكيف تسترخى بحنان بين ذراعى رفيقها ، هـذا هو فن الرقص الاصيل الذى يهزنا ويحرك خوالجنـا .

والآن ماهى الاتجاهات الجمالية لفرقة مسرح لامى فى الاعمال التى قدمتهـا لنـا هــذه الســنة ؟ والى اى حــد تابعت الاتجــاه التعبيــرى الحــديث الــذى يتفق مع القفزة الرائعة فى الحـركة الفنية والفـكرية والتشكيلية التى نشهدها الآن وهل استحدثت فى الاشكال التعبيرية تصميمات تضفى شكلا جديدا على موجة الجمال ؟ ان الباليه ككل عمل فنى يجب ان يستوحى من ذوق العصر الــذى يعيش فيه ، ذلك ان فن الرقص لا يتـوقف عند باليهات تشويكوفسكى التى صممها بتيبا ، فالشكل الــذى يتخذه التعبير لا يجب ان يتجمد وقد تطور فعلا فى كل الفنون . لنأخذ مثـلا التعبير بالكلام عن معنى ما ، فنحن لا ننتهج اليــوم الاسلوب الكلامى نفســه اى نفس الجمل ، التى كان يستعملها اجدادنا للاشارة الى المعنى نفسه ، ان المعنى واحد لا يتغير اما شكل التعبير عنه فهو الذى يتغير مع الزمن .

وفى هذا الاتجاه فان باليه « الفاتنات السبع » لمؤلفه يوسف والذى قدمته لنا هــذه الفرقة يعالج ـ بجد مشكور ـ الرقص الشرقى فى اطار فنى اكاديمى محض ويؤدى مزج هـذا الموضوع الشرقى فى الاكاديمية الكلاســيكية الى نجاح يفوق تأثيره فى نفوسنا كل ما تعودنا لان تلك الاوضـاع الجديدة المستوحاة من الشرق توافق صدى عميقا فى نفوسنا ، وتعد اتجاها حميدا نحو رفع الحركات الشرقية الى مستوى جمالى وفنى رفيع .

وهناك عمــل آخر نجح باشكاله الجديدة واثار انتباهنــا بحركات حديثة تعد امتدادا للكلاسيكية التقليدية وهو الباليه الــذى صممه كونستانتين بوبارسكى ، استاذ الرقص بمسرح



« منظر من بحيرة البجع »

لامى بلننجراد ، على السمفونية الكلاسيكية لبروكوفيف ، ولكن نقف هنـا قليلا لنثير سؤالا هاما . ايمكن اعتماد الرقص على موسيقى لم تؤلف اصلا لذلك ؟ لا نظن ذلك ، اذ ان الرقص فن مستقل بنفسه وتصويره للموسيقى بمشاهد متتابعة يجعله تابعا فى هذه الحالة لفن آخر .

والى هــذا الباليه يمكننا اضافة الباليه المصمم على موسيقى « رقصة الساعات » لبونكييلى ، وقـد الفته السيدة عيسايفا وابرزته لنا بحلم جميل فى اطار اخاذ وبسحر جذاب واحساس مرهف .

وقــد شاهدنا ايضا ثلاثة باليهات من المدرسة التعبيرية هى فرنشيسكا دا ريمينى والفتــاة العمياء والفالس الحزين وهى مؤلفة فى مزيج من الواقعية الشاعرية والاكاديمية الكلاسيكية .

ولايفوتنا ان ننوه بالباليهات الكلاسيكية التقليدية التى قدمتها لنا هذه الفرقة كبحيرة البجع وبخيتة .

واخيرا فان العــرض الذى قدمته لنا هذا الموسم فرقة مسرح لامى من لينينجراد باصــالته التى تجمع بين التوافق والتوازن يبرز لنا المدرسة الرفيعة المتطــورة للرقص السوفيتى بمقارنة ناجحة بين الرقص الكلاسيكى بتقاليده العظيمة والرقص الحديث الذى ليس الا امتدادا له .





جائزة نوبل تدخل خمس مرات منزلا واحدا وفي عائلة واحدة

بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

شكل « ١ »
مدام كورى وزوجها سنة ١٩٠٤
صورتهما فى المعمل شارع لموند
بعد أن نالا جائزة نوبل بعام واحـــد



اذا جلست نهارا أو ليلا أمام شاشة التليفزيون رأيت العجب، حيث ينتقل بك فى العالم من بلد الى آخر ، وتتابع آثار كبار الشعراء والمؤلفين ، فهذا شكسبير وذاك دكنز ، كما تشاهد الاحداث فى حينها أو بعدها بقليل ، وقد حدث أن شـاهد الشعب الامريكى خروشوف فى اللحظة التى كان يلقى فيهـا خطابه فى ألمانيا الشرقية ، وذلك بوساطة القمر الصـناعى تلستار الامريكى ، وان شئت التحـديد فانهم كانوا يرونه ويستمعون اليه بعد فوات لحظة ضئيلة جدا من الزمن تقدر بواحد على ثلاثين جزءا من الثانية ، وانها لعملية سهلة أن تحسب بنفسك مقدار هذه الفترة الضئيلة اذا اعتبـرت أن المسافة بين برلين الشرقية وسكان الولايات المتحدة هى حوالى عشرة آلاف كيلو متر ، وأن سرعة الامواج الكهرومغناطيسـية التى انتقلت بها الصور ثلثمائة ألف كيلومتر فى الثانية ، وما عليك الا أن تقسم المسافة بين برلين وأمريكا على المسـافة التى تقطعها هذه الامواج فى الثانية فتحصل على الجــواب الدقيق الذى أعطيناه وهو واحد على ثلاثين جزءا من الثانية .

ولا شك وأنت تعجب بالتليفزيون والقمر الصناعى الذى نقل الصورة تدرك أن هذه الانتصارات العلمية الكبرى كانت نتيجة لجهود العلماء داخل المعامل ، وهى تلك الهياكل المقدسة كما سماها « باستير » عندما قال :

***

« انه يجب أن نحميها قدر حمايتنا لانفسنا ، اذ تنمو فيها الانسانية ويزدهر الانسان ، فى حين ينساق خارجها أحيـانا لاعمل بربرية ولحماسة حمقاء لتحطيم نفسه وهلاك البشر » .

وانه ليسعدنى فى هذه الايام التى يترنح العالم فيها بين التسابق فى صناعة الاسلحة تارة وبين السلام تارة أخرى أن أحدث القارىء فى أحب السير العلمية ، فقد حدثتــه على صفحات المجلة عن أحد عمالقة الذرة «نيلزبور» Niels Bohr واليوم أتحدث عن عائلة بأكملها : الاب والابنة وزوجها ، حصل كل منهم على جائزة نوبل فى حين حصلت الام عليها مرتين ، وكان ذلك خلال ثلاثين سنة ، ولم يحدث أن دخلت هذه الجائزة الرفيعة خمس مرات منزلا واحدا وبين عائلة واحدة .

هذه العائلة هى عائلة « مدام كورى » ، فقد منحت مع زوجها بيير كورى Pierre Curie جائزة نوبل سنة ١٩٠٣

ثم منحت بمفردها هذه الجائزة سنة ١٩١١، ثم منحت كريمتها « ايرين كورى » Irène Curie هذه الجائزة سنة ١٩٣٤، كما منح زوج ابنتها « فردريك جوليو كورى » هذه الجائزة ايضا ، وقد سمى « كورى » باسم حماته لشهرتها ، وبذلك تكون دخلت هذه الجائزة الرفيعة خمس مرات فى المنزل الذى تراه فى الصورة

اما رب العائلة « بيير كورى » فقد مات فى حادثة اذ صدمه لورى فى الشارع سنة ١٩٠٦ ، وبعد منحه الجائزة بثلاث سنوات ، اما الثلاثة الاخرون فقد ماتوا من تأثير الراديوم والمواد الاشعاعية الاخرى التى كشفوها والتى تعرضوا لها بطبيعة عملهم طوال حياتهم ، فماتت مدام كورى سنة ١٩٣٤ ، وماتت ايرين سنة ١٩٥٥ ، وانطفأت شعلة الحياة فى زوجها جوليو سنة ١٩٥٨ .

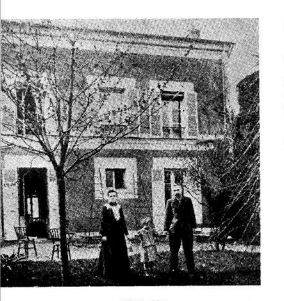
والآن نبين الاسباب التى دعت المجمع العلمى بالسويد الى أن يمنح هؤلاء العلماء الاربعة هذه الجائزة الرفيعة خمس مرات فقد كان لهم كشوف عدة أولها اكتشاف الراديوم وكان ذلك من عمل مدام كورى وزوجها ، وثانيها اكتشاف المواد المشعة صناعيا، وكان ذلك من عمل كريمتها «ايرين» وزوجها «جوليو» وسندع هذا العمل الآن ونرجىء الكلام عليه فى مقال آخر . ولنبدأ الآن فى سرد الوقائع التى أدت بمدام كورى وزوجها الى اكتشاف الراديوم والنشاط الاشعاعى .

بعد ان اكتشف رونتجن Rontgen أشعة X عرض هنرى بوانكاريه الرياضى الفرنسى المعروف بتكهناته العديدة فى جلسة بالمجمع العلمى الفرنسى أول لوح فوتوغرافى أخذ بهذه الاشعة ، وفكر مع بكارل فيما اذا كانت أشعة أخرى غير الاشعة السينية X ومن نوعها يكون مصدرها الاجسام الفلورية Fluorescents عند تعرضها للضوء ، فامتحن بكارل أملاح بعض المعادن النادرة « اليورانيوم » وبدل ان يقع على الظاهرة التى يتوقعها مع زميله وجد ظاهرة أخرى تختلف عن الاولى كل الاختلاف ، ذلك ان ملح اليورانيوم تنبعث منه دون تأثير سابق للضوء أشعة طبيعتها غير معروفة .

ومما يجدر بالذكر ان تجارب « بكارل » كانت تنحصر فى ان يعرض اليورانيوم لضوء الشمس ثم يضعه على اللوح الفوتوغرافى ليرى أثر الاشعاع الذى اكتسبه من الشمس ، وقد حدث ان ظل الجو قاتما فى باريس بطريق الصدفة ثلاثة أيام متتالية فى وقت كان قد نسى فيه بكارل قطعة من اليورانيوم على لوح فوتوغرافى مغطى بورقة سوداء وداخل درج المعمل ، وكم كانت دهشته عظيمة عندما رأى آثارا على اللوح الفوتوغرافى رغم عدم تعرض هذه القطعة لضوء الشمس ، وقد تأكد بكارل ان هذه الخواص لا تتعلق بتعرض سابق للشمس ، بل ان هذا الاشعاع يستمر مهما طالت المدة التى تحجز فيها قطعة اليورانيوم فى الظلام .. وهكذا اكتشف بكارل فى الواقع الظاهرة التى سمتها مدام كورى فيما بعد بالنشاط الاشعاعى .

***

وكانت مارى سكلوروفسكا « مدام كورى فيما بعد ، وبعد زواجها من بيير كورى » — وهى طالبة بولونية قد انتهت من حصولها على ليسانس العلوم من السوربون ، وشرعت تبحث عن مكان فى المعامل التى كان يديرها فى ذلك الوقت الاستاذ ليبمان Lippmann والتى ادارها فيما بعد استاذى



شكل « ٢ »
صورة أخرى فى السنة ذاتها لمدام كورى وزوجها بيير كورى وبينهما كريمتهما ايرين فى المنزل الذى دخلته جائزة نوبل خمس مرات — ١٠٨ بولفار « كليرمان » بباريس

الكبير كوتون A. Catton ، وكانت متجهة فى ذلك الوقت الى بحث الامواج اللاسلكية فلم تجد مكانا لها بالمعمل ، وكانت تطالع النشرات الاخيرة للمجمع العلمى علها تجد مبحثا آخر لا يحتاج للادوات العديدة التى يفتقر اليها الموضوع الاول ، وانه ليسرنى ان أسرد الوقائع التى لا يجدها المطلع فى الكتب ، فقد استقيتها من الاستاذ الكبير جييه A. Guillet وما كان أسعد حظ العالم عندما طالعت مدام كورى نشرة بكارل الخاصة باشعاع اليورانيوم .

لفيليب فرانك Philippe Frank أستاذ جامعة براج دراسة فلسفية فى مناقشة الاسباب والمسببات، ولاميل بورل و الوزير السابق وأستاذ السوربون دراسة هامة فى موضوع الصدفة والاحتمالات ، وله كتاب معروف عنوانه « الطرة والياص » Pile et Face ، لو انهما أرادا ان يجدا مثلا أعلى بضرباته لحدوث المصادفة والمصادفة الغريبة للعالم لاعتبرا الساعة التى طالعت فيها مارى سكلوروفسكا — مدام كورى — نشرة بكارل من الساعات الغريبة للعالم ، ولا أقول السعيدة للعالم كما سبق أن قلت فى محاضراتى السابقة !

ومن يدرى فان مركزنا العلمى اليوم وطريقة فهمنا للاشياء فى نظرية الكم وغيرها كان من الممكن ان يتغير تغيراكليا فى العلوم الذرية حتى فى اكتشاف القنبلة الذرية والقنبلة الهيدروجينية لو ان كورى لم تطالع هذه النشرة من نشرات المجمع العلمى .

لقد شاهد اشعة بكارل فهي هذه الطاقة .. من اين هذا النشاط .وما هي طبيعته ؟

هذا موضوع شائق للبحث ، هذه تصلح رسالة لدكتوراه العلوم ، هذه ارض عذراء للعمل فاعمال « بكارل » حديثة في ذلك الوقت لم يتعمق احد في كل معامل اوربا فيها فلا كتب ولا نشرات علمية ولا مقدمات غير هذه النشرة الخالدة لبكارل التى تحمل سنة ١٨٩٦ تاريخ مولد الكثير من الاحياء منا .

وهكذا احتوت مدام كورى حجرة خالية من وسائل التدفئة ليست بالسوربون بل بفناء مدرسة الطبيعة بشارع لوموند ، ولا يهم المشتغل بالابحاث فى جامعة كبيرة سوى السماح له بمكان يعمل فيه ، وعلى الذين يقصرون عنايتهم على المبانى فينفقون عليها الاموال الطائلة أن يتذكروا أن المبانى ليست كل شيء ، فالجامعات لم تكن يوما اعمدة وصالات ونواقيس وابراج اذ من تلك الحجرة المتواضعة خرجت ابحاث الراديوم للعالم منتصرة مؤذنة بعصر جديد .

وقد بدأت اعمالها بان تقيس قوة اشعاع اليورانيوم،وتوصلت فى المبدأ لقواعد عامة منها ان قوة الاشعاع تتناسب مع كمية اليورانيوم ، وأن الاشعاع لا يتأثر بالتفاعل الكيميائى لليورانيوم ولا بالعوامل الخارجة كالحرارة والضوء ..

يحدث كثيرا فى العلوم التجريبية ان ظواهر لا تجد تفسيرا فى المبدأ ويحار الباحث فى تعليلها ، ولكنه لا يلبث أن يجد التفسير فى قوانين معروفة وسابقة فيقف التجديد والابتكار فى هذه الناحية .

اما هذه الملاحظات الاولى وغيرها لمدام كورى فقد كانت على عكس ذلك اذ ظهر لها انها أمام ظواهر جديدة وان اصل الاشعاع لابد أن يكون من الخواص الجوهرية للذرة نفسها .

وقد تساءلت ان كان هناك اجسام اخرى لها هذه الخاصية من الاشعاع فتركت مؤقتا دراسة اليورانيوم الى دراسة كل الاجسام الكيميائية المعروفة وجدت ان مركبات عنصر آخر اسمه الثوريوم اشعاعا له نفس القوة . وهكذا وجدت ان ظاهرة الاشعاع لم تكن خاصة بمادة دون الاخرى ، لذلك سمتها النشاط الاشعاعى ، وسمت الاجسام التى لها هذه الخواص عناصر مشعة .

ولقد كانت مدام كورى متعطشة للمعرفة الى اقصى حد ، وهى صفة من صفات العلماء ، وعوضا عن ان تحصر دراستها فى المركبات البسيطة فقد بدأت تفحص جميع العينات التى كان يختارها معها بيير كورى والموجودة بطريق الصدفة فى مدرسة الطبيعة فتضعها الواحدة بعد الاخرى أمام الالكتروسكوب الذى يقيس الاشعاع ، وحصرت جهودها فى جميع العينات التى تحوى اليورانيوم أو الثوريوم . وهنا كانت المفاجأة الكبرى والنتيجة غير المتوقعة ، فقد وجدت أن الاشعاع فى هذه المرة اقوى بكثير جدا من الاشعاع الذى تسببه نفس الكمية الموجودة من اليورانيوم او الثوريوم فى هذه العينات الاخيرة بالذات .

وقد اعتقدت ان هذه المفاجأة قد تكون وليدة خطأ فى سير التجارب ، ومن عادة الباحثين ان يجعلوا الشك فى العمل اولى دائما من الاعتقاد بالوصول الى شيء جديد ولكن كورى أعادت هذه التجارب عشرات المرات دون أن يتغير الموقف .

ولم يكن للعالمة سوى مخرج واحد وتفسير واحد هو ضرورة احتواء هذه المعادن على مادة أكثر اشعاعا من اليورانيوم والثوريوم . ولكن ما هى هذه المادة يا ترى ؟ ونحن نعلم انها كانت قامت بتحليل كل العناصر الكيميائية .

لقد اجابت مدام كورى على هذا السؤال بشيء من الثقة فى النفس اجابة هى طابع كبار العلماء ، فوضعت فرضا جريئا ورايا جديدا : هو أن هذه المادة عنصر جديد ، غير العناصر التى نعرفها ، ورجحت وجود عنصرين لا عنصر واحد .

وهكذا اكتشفت مدام كورى وقرينها العنصر الجديد الذى سمته البولونيوم نسبة الى بولونيا موطنها الاصلى ثم الراديوم، وتمت المراحل الخمس من اكتشاف الراديوم والنشاط الاشعاعى وهى :

المرحلة الاولى : اكتشاف الاشعة السينية X

المرحلة الثانية : اكتشاف بكارل لخواص اليورانيوم سنة ١٨٩٦ .

المرحلة الثالثة : النشرة التى وقعتها كورى بمفردها عن اكتشاف خواص الثوريوم

المرحلة الرابعة : اكتشاف مدام كورى مع قرينها البولونيوم

المرحلة الخامسة : اكتشافها مع قرينها ومع بيمون الراديوم
واذا ألقينا نظرة على ما نشر بعد اكتشاف بكارل ثبت لنا أن الدور الهام بين الثلاثة الذين تكاتفوا فى الايام الاولى لاكتشاف الراديوم كان لمدام كورى، ولعل أهم هذه الايام ذلك اليوم التاريخى الذى دخلت فيه معمل ليبمان بالسوربون لتكتب نشرتها الخالدة للمجمع العلمى الفرنسى المؤرخة ١٢ ابريل سنة ١٨٩٨ والتى بينت فيها زيادة الاشعاع فى مادة بها يورانيوم عن اليورانيوم ذاته والتى استنتجت فيها العناصر الجديدة .

ولقد انحصرت المسالة بعد ذلك فى عمل مضن لعزل هذين العنصرين البولونيوم والراديوم حيث نطالع فى النشرات الخاصة بوجودهما اسماء مدام كورى وبيير كورى وبيمون ، وحيث نرى كلمة راديوم لاول مرة فى نشرة وقعها الثلاثة معا فى ٢٦ ديسمبر سنة ١٨٩٨ ، وحيث نعلم انه لتحضير أول ديسجرام من الراديوم قضت مدام كورى وقرينها اربعة اعوام فى هذه الحجرة الخالية من وسائل التدفئة ، وهى الكمية الاولى التى كانت لازمة لتواجه بها علماء الطبيعة والكيمياء ، والتى استطاعت أن تحسب بوساطتها الوزن الذرى للمادة الجديدة التى سمتها ووضعتها فى جدول العناصر .

ومما يجدر بالذكر انه عندما قرر المجمع العلمى باستوكهولم منح جائزة نوبل للطبيعة فى نوفمبر سنة ١٩٠٣ منحها لثلاثة علماء : بكارل ومدام كورى وبيير كورى .

وعندما كشفت مدام كورى مع زوجها الراديوم هز خبر الاكتشاف العالم بأسره ، وصار الناس يتنبأون بأغرب الحوادث المستقبلة فيتحدثون عن عهد قريب يمكن لجسيمات بسيطة منه ان تحل محل المصابيح الكهربائية ، بل كانوا يتصورون ان قطعة صغيرة منه ستقوم مقام محطات التوليد الكهربائى ، حيث يزدهر بالقليل من هذا المادة عصر جديد من الصناعة يمرح فيه انسان آخر ارقى واعظم من هذا الانسان ، وهكذا حلت كلمة الراديوم بين الناس محل « خاتم الملك »

على ان ما تم من الناحية العلمية كان اكثر مما هو منتظر ، فقد بين اينشتاين تعادل المادة والطاقة وحسب هذه الطاقة المشعة ، وعرف انها والمادة طبيعة واحدة . بل قد ثبت ان هذه المواد نفسها ممكن اعتبارها خواص لاى طاقة اخرى فى العالم ولاى مادة كذلك ، واستطاع بمتساويات ادخل فيها مربع سرعة الضوء ان يفسر هذه الطاقة العظيمة .

من هنا بدأ نوع جديد من التفكير وخيط من الامل ، ذلك ان الطاقة المدخرة فى نواة الذرة عظيمة جدا ، وقد عشنا لنرى آثارها اليوم فى الافران الذرية التى تدير المصانع ، ومن اسف فى القنابل الذرية ، وسيظل اسما كورى وبكارل على رأس هذا التهدم الجديد الذى تسلسل الى معارفنا ، ويعد من أكبر الخطوات العلمية فى القرن الاخير ان لم يكن اكبر خطوات الانسان منذ الخليقة .

ولقد ثبت ان الاشعاع مصدره داخل الذرة ، ولاول مرة على حد تعبير ريشتباخ تعلمنا طريقة « بين الذرية » أى « أنترا أتوميك » فتعدينا بهذا حدود الكيميائيين ، ومن داخل الذرة التى ظلت حتى هذا العهد مغلقة لا تعرف للتجزئة سبيلا خرجت من نواتها أول رسالة للعالم الخارجى .

وهكذا بدأ علم جديد فى تهدم المادة Desintegration كان مركزه كورى فى السوربون ورزرفورد Rutherford فى كمبردج ، فقد بين هذا العالم لاول مرة أن غاز الهيليوم يتكون من الراديوم مع انه ليس من تركيباته ، وهكذا تحقق فى هذه التجارب أول تحول للعناصر .

هذا هو الراديوم مجهود القرن الغابر فى آخره وفى آخر عامين منه والقرن الحاضر . هذا هو النشاط الاشعاعى بين بكارل ومدام كورى وبيير كورى ورذرفورد وآينشتاين وغيرهم

ليس مادة جديدة او اشعاعا جديدا ، بل هو تفكير جديد .. هذا الراديوم وليد مدام كورى التى تابعت بحوثها حتى انهم منحوها سنة ١٩١١ جائزة نوبل مرة أخرى ـ هذه المرة فى الكيمياء على وضعها الاسس الكيميائية لهذا العلم العريض .

***

مدام كورى أعظم واشهر امرأة عالمة عرفها التاريخ ، وهى التى لم يوجد غيرها على وجه الارض جدير بان يحمل جائزة نوبل مرتين فى حياتها .

ولم تكن مدام كورى عالمة كبيرة فحسب ، بل كانت امرأة نبيلة الخلق نبيلة المقصد على جانب كبير من البساطة ، ظلت طوال حياتها لا تشعر كريمتها « ايرين » Irène التى حملت بدورها جائزة نوبل و « ايف » Eve الصحافية المعروفة انها ليست أما ككل الامهات ولا استاذة ككل الاساتذة ، ولا تشعر احدا ممن اتصلوا بها انها امرأة عظيمة او ن لها عملا جليلا او انها استثناء فوق الارض .

وقد رفضت سنة ١٩١٠ كما رفض قرينها « بيير كورى » عضو المجمع الفرنسى قبل وفاته ان تقبل حمل وسام الشرف من رياسة الجمهورية الفرنسية كما رفضت ذلك مرة ثانية فى سنة ١٩٢١. بل رفضت رغم الحاح اقربائها أن تحتفظ لنفسها بعد وفاة زوجها بجرام الراديوم الذى كان من عملها الخاص والذى كان أول جرام تم استخلاصه فى العالم ، وقد اودعته معهد الراديوم ليكون ملكا للباحثين ، وكان يفوق ثمنه فى ذلك الوقت مليون من الفرنكات الذهبية أى اكثر من ستين الف جنيه .

ولما وقعت الحرب العالمية الاولى « ١٩١٤ ـ ١٩١٨ » نقلت مدام كورى مبدئيا هذا الجرام من باريس الى مدينة بوردو فى فرنسا خوفا من استيلاء الالمان عليه وعادت لتقوم بنصيبها كجندى عادى، وكانت تعتقد أن الحرب سيطول أمدها ، وانه لابد من مجىء وقت يضطر الاطباء فيه الى اجراء العمليات الجراحية فى مكانها لكثرة الجرحى وعدم امكان نقل المصابين الى المستشفيات التى تبعد عادة عن ميادين القتال ، ففكرت فى عمل اول نقالة تحوى جهاز اشعة X Voiture Radiologique

وقبل ان يأخذ هذا العمل شكله الحكومى او الحربى الرسمى ، تبرع لها الكبيرات من السيدات بسياراتهن الخاصة فكانت تبادر الى تحويلها الى عربات مجهزة بأدوات الاشعة والجراحة وتذهب فى الحال الى ميادين القتال .

وفى السيارة التى خصصتها لنفسها كانت تنتقل هذه السيدة الضابطة من ميدان الى ميدان فتشاهد فى شتى الميادين واقفة لتضبط أجهزتها حتى ترى الاعضاء الداخلية والعظام وبينها جسم مظلم هو الرصاصة او شظية القنبلة .. وبعشرين سيارة ومائتين وعشرين محطة أنشأتها مدام كورى عالج الاطباء خلال هذه الحرب الضروس مليونا من البشر .

***

ولعل الحرب كانت أكبر فرصة لاستخدام اشعة التى كان استعمالها نادرا قبلها ثم أصبح استخدامها ضروريا لنجاة عشرات الالوف من الجرحى الذين تجرى لهم العمليات كل يوم، وكان الفضل الاول فى هذا السبيل لمدام كورى .

وفى سنة ١٩١٥ استخدمت هذه السيدة الخالدة الراديوم فى معالجة بعض الجراح ، وخصصت الجرام الموجود منه لتحضير الانابيب الخاصة بالعلاج وارسالها للمستشفيات وعملت على انتشار ذلك فى العالم كله ، وبدأ الاطباء يستعملون الراديوم لاول مرة فى العلاج ، وفى علاج الاورام الخبيثة على الخصوص ، فنشأ بذلك راديوتيرابى جديدة ، واضحت علما يدرسه الاخصائيون ، وكان على رأسهم الدكتور ريجو Regaud

وما زال يشتغل فى الناحية الاخرى من حديقة معهد الراديوم بباريس زملاء ومعانو « ريجود » فى الابحاث الخاصة بأبليرى تيرابى ومحاربة السرطان ، ومما يجدر بالذكر انه قد عولج « ٨٣١٩ » مريضا فى هذا المعهد بين سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٣٥ .

ولا شك أن الذين عولجوا حتى سنة ١٩٦٣ يعدون بعشرات الالوف فى فرنسا وحدها ، وعرف هذا العلم الجديد الذى أسسته مدام كورى فى العالم اجمع ، ويقينى أنه عولج بوساطته ملايين من البشر .

واذا ذكرنا المائتى طبيب الذين طلبوا من أنحاء المعمورة أن يلتحقوا بهذا المعهد عند بدء انشائه ، واذا ذكرنا المجهود العلمى الذى قام به الكثير منهم ذكرنا مدام كورى تلك التى كانت فى بدء هذه العلوم تتابع أيضا هذه الابحاث فى الناحية البيولوجية والطبية والتى كان يعتمد عليها الاستاذ الدكتور ريجود كل الاعتماد .

وعندما وضعت الحرب العالمية الاولى أوزارها زاد الاعجاب بمدام كورى فى أنحاء الدنيا ولم يكن فى حوزتها بعد الهدنة غير جرام واحد من الراديوم بينما كان بأمريكا فى سنة ١٩٢١ خمسون جراما ، منها اربعة فى بالتيمور وستة فى دنفير وسبعة فى نيويورك ولا شك أن هذا هو الذى دعا مسز Mrs Meloney بعد زيارة حضرت فيها من أمريكا لمدام كورى الى أن تلجأ الى بنات جنسها عند عودتها لامريكا للقيام باكتتاب وطنى لشراء الجرام الثانى من الراديوم واهدائه لمدام كورى ، هذا الاكتتاب الذى بلغ مقداره ٦٥٠٠٠ جنيه .

وفى مايو سنة ١٩٢١ دعا المستر هاردنج رئيس جمهورية بالولايات المتحدة مدام كورى لزيارة امريكا فسافرت واحتفل بها هناك آلاف الرجال كما انحنى لها آلاف النســاء فى ذلك اليوم التاريخى الذى وضع فيه هاردنج فى عنق مدام كورى العقد الذى يحوى مفتاح الصندوق الذى به الجرام الثانى من الراديوم .

وهكذا آل لمعهد الراديوم فى باريس أول جرامين : الجرام الاول من عمل كورى وجهدها ، والجرام الآخر من اكتتاب وطنى فى أمريكا ، ولم تنم هذه السيدة قبل أن تستدعى محاميا ليكتب ملكية هذه الكمية للعلماء او المشتغلين بالبحث العلمى حتى لا يؤول الى كريمتيها من بعدها .

ومما هو جدير بالذكر أن الاتحاد المعدنى قد تبرع لها بعشرة جرامات من الراديوم ، وتبرع لها هنرى روتشلد بثلاثة ملايين وأربعمائة ألف فرنك لتصرفها فى نواحى البحث ، بل تبـرع لها صاحب فضل لم يذكر اسمه بمبلغ سبعين ألف جنيه .

***

هذه هى مدام كورى التى لا تكاد توجد جامعة لم تمنحهـا درجاتها العلمية أو توجد هيئة لم تضمها اليها او جائزة علمية لم تمنحها اياها ، فقد منحتها الجامعات والهيئات عشرجوائز علمية وعشرين دكتوراه فخرية ، وعشرات من الميداليات العلمية أو العضوية ، ومن بينها عضوية المجمع الوطنى بفرنســا وعضوية المجمع الطبى بفرنسا وعضوية اللجنة الدولية للتعاون الفكرى بعصبة الامم ، ومع ذلك لم تقبل وساما من الحكومة ، وهى التى تحملت بشىء من الاسى سقوطها فى عضوية المجمــع العلمى الفرنسى فى سنة ١٩١١ أمام منافسها «ادوارد برانلى» Edouard Branly مكتشف ظاهرة التماســك فى برادة الحديد التى استعملت فى أول سنى اللاسلكى Cohereur هذا السقوط الذى فى عقيدة الكثير كان نتيجة لحرب داخل المجمع بين الافكار الحرة والتفكير الدينى ، بين تشجيع المرأة وعدمه ، هذه الحرب التى نرى بجانب كورى فيها علماء أعلاما أصبحوا اليوم ملكا للتاريخ أمثال هنرى بوانكاريه Heneri Poincaré الرياضى المعروف ومن الذين كان لهم ضلع فى النظرية النسبية فقد تنبأ بفكرة مشابهة لها ، وقبل أينشتاين A Einstein والدكتور رو Roux وأميل بيكار والأساتذة : بوتى Bouty وداربو Darboux والاستاذ ليبمان Lippmann الحاصل على جائزة نوبل فى الطبيعة والذى كشف فوتوغرافية الالوان وغيرهم من الاعلام .

هذه السنون الممتازة المثمرة تخللتها سنوات جهاد وحرب أمام كورى فقد هددت بالعمى فى وقت ما ، وأجريت لها عمليات جراحية ثلاث مرات بين سنتى ١٩٢٣ و ١٩٣٢ ، ويعتقدون ان ذلك كان من جراء الراديوم والمواد المشعة .

ولقد ماتت مدام كورى فى ٤ يوليو ١٩٣٤ ، ويعتقد الكثيرون وبينهم الدكتور توبيه Tobe أن وفاتها كانت نتيجة ضعف فى النخاع العظمى من جراء الراديوم ، واليوم لا يوجد مكان فى العالم ظل اسمها فيه مجهولا ، فانك تجده حتى فى مدينة قديمة من آسيا فى معبد كونفوسيوس فى « تاى يان فو » اذ تجـد صورتها قد وضعها كبراء هذه البلاد بين العظماء وكبار المحسنين للانسانية ، فتراها بجانب دكارت ونيوتن وبوذا وأمبـــراطورة الصين .

لقد ماتت مدام كورى وقررت الحكومة الفرنسية قبــل وفاتها بكثير ، وبمناسبة مرور ٢٥ سنة على اكتشاف الراديوم منحها وورثتها من بعدها معاشا سنويا .

وفى المدرج الكبير فى السوربون الذى شاهد باستير العظيم Pasteur يوم تكريمه لاكتشافه للميكروب والذى شاهدنا فيه « جان بيران » سنة ١٩٢٩ يستعرض أبحاثه عن الالكترون التى منح من أجلها جائزة نوبل ، بل شاهدنا فيه فى العام ذاته أينشتاين Einstein يوم منحه الدكتوراه الفخرية وتكريمه لعمله الخالد فى النسبية ويوم أن وقفت من يديه الدكتوراه الممنوحة له فناوله اياها من الارض كل من مدام كورى وجان بيران ـ هذا المدرج الذى شاهد أعلام هذا الزمان حلت مدام كورى فيه منتصرة حيث تكلم عنها لورنتز Lorentz العظيم نيابة عن العلماء الاجانب ، وبيران نيابة عن العلماء الفرنسيين، وبكلير عن المجمع الطبى .

لقد ماتت مدام كورى ولكن لم تنقطع دروسها فى السوربون يومى الاثنين والاربعاء من كل أسبوع ، بل ظلت ايرين كورى Irène Curie كريمتها « جائزة نوبل » وفردريك جوليو Frederic Joliot Curie زوج كريمتها « جائزة نوبل أيضا »

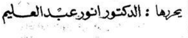
يقومان باتمام هذه الدروس الى ان ماتا الاولى سنة ١٩٥٥ ، والثانى سنة ١٩٥٨ ، وما زال غيرهم من الاساتذة والاعلام يلقون هذه الدروس ويتمون الدور الكبير الذى قامت به للعلم وللانسانية .

بل لم ينقطع اشعاع مدام كورى وعائلتها للعالم ، فان كتابها الذى يحمل اسم النشاط الاشعاعى والذى وقعته قبل وفاتها بقليل ما زال يحمل اسمها « مدام كورى أستاذة السوربون » جائزة نوبل للطبيعة ، وجائزة نوبل للكيمياء ، وما زال يشـع على الجامعيين وطلاب المعرفة .

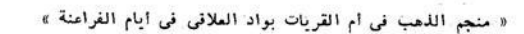
كان هذا دور مدام كورى ودور زوجها للعلم وللانسانية ، وكان لكريمتها ايرين كورى وزوج كريمتها جوليو كورى دور رائع فى عالم العلوم . فقد كشفا معا النشاط الاشــعاعى الصناعى الامر الذى هز العالم هزا والذى استحقا من اجلـه جائزة نوبل كما كشف جوليو كورى مع هديان وكوارسكى احدى الجسيمات الهامة الداخلة فى تركيب نواة الذرة ـ النيوترون Neutron كما كان لزوجها دور ايجابى فى السلام ، ولا يتسع هذا المقال لذكر أعمالهما العلمية الفذة ومجهوداتهما الانسانية ، وقد يكون ذلك موضوع بحث آخر فى القريب .



أنباء العلم

يحررها : الدكتور انور عبد العليم



« منجم الذهب فى أم القريات بواد العلاقى فى أيام الفراعنة »



رحلة الى بلاد النوبة

فى منتصف الشهر الماضى أوفد المركز القومى للبحوث بالقاهرة بعثة علمية الى الصحراء الشرقية الجنوبية واقليم النوبة لدراسة الثروة الحيوانية والنباتية والمعدنية وبخاصة فى المناطق التى يحتمل أن تغمرها مياه السد العالى وتكون فوقها أكبر بحيرة من صنع الانسان ، يربو مسطحها على المليون من الافدنة وقد ضمت البعثة المذكورة ، ضمن اعضائها متخصصين من الجامعات ومن وزارة الزراعة ، كما كان لى حظ الاشتراك فيها لبعض الوقت .

وليس هنا مجال الابانة عن النتائج العلمية للبعثة المذكورة فلا تزال العينات تحت الفحص والدرس ، وانما عنت لى بعض الخواطر والمشاهدات على هامش البعثة أردت أن أسجلها فى سطور .

***

(مشاهد فى الطريق بين القديم والحديث)

قضيت فى مخيم البعثة فى بقعة نائية من وادى العلاقى بالصحراء الجنوبية على بعد ٢٥٠ كيلو مترا شرقى النيل ـ بضعة أيام فى البحث والدراسة . وكان المخيم بجوار منجم مهجور للذهب فى موقع يدعى أم القريات بالقرب من بئر قديم من عهد المصريين القدماء يوصل اليه نفق مظلم منحوت فى الجبل ومما لا ريب فيه أن قدماء المصريين قد حفروا هذا البئر واستغلوا ماءه فى أعمال تعدين الذهب الذى يوجد فى عروق المرو البيضاء الممتدة الى مسافات بعيدة فى باطن الصخر .

وعلى مسيرة ستين كيلومترا شمالى المنجم المهجور ، وجدنا الحياة تدب من جديد تحت الصحراء المحرقة فى منجم آخر للنحاس كشفت عنه مصلحة الابحاث الجيولوجية والتعدينية ، ورأينا شبابا أكفاء من الجيل الجديد ضربوا بخيامهم فى الصحراء منذ شهور ، ألفوا معيشتها وألفتهم ، تبدو عليهم سيماء المرح والسعادة وقد أطلقوا لحاهم . وكان وصولنا الى معسكرهم على غير سابق علم مع مطلع الشمس . فوجدناهم يعملون أمام الحفارات وقد علا صوت الآلات من حولهم وتردد صداه فى الوديان المحيطة .

الحق أنى أكبرت همة هؤلاء الشبان ، كما أكبرت همة أجدادهم القدماء من قبل واستبشرت خيرا بالجيل الجديد الذى يبنى صرح وطنه فى صمت وتضحية بعيدا عن الاضواء .

ولم يطل بنا المقام فى هذا الموقع ، فقد واصلت قافلتنا السير الى أسوان واتخذ فريق آخر مسلكا مختلفا الى الجنوب الشرقى فى الوادى .

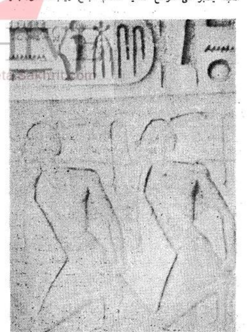
ومن الشلال استأنفت السير جنوبا بالمركب فى النيل ، حيث يضيق الوادى فجأة ولا ترى الا جبالا صلبة وعرة المسالك على الضفتين تتناثر فوقها من غير نظام قرى ونجوع ودساكر تشكل بلاد النوبة . وعجبت كيف يحصل الاهالى على رزقهم فى تلك الطبيعة الجرداء المقفرة حيث لا زرع ولا صناعة ، اللهم الا فى مداخل الوديان المنبسطة حيث تقوم مشروعات الرى فيمتد شريط أخضر من الزراعة الى مسافة فى الوديان المستعرضة على مجرى النهر .

وهنا تمثل فى خاطرى صورة المشروعات العمرانية التى تقوم بها الدولة لتهجير أهالى النوبة فى مناطق وكوم امبو واسنا ، وبناء قرى وبلاد مماثلة للبلاد التى مررنا بها وبنفس أسمائها ، وتمليك اهليها أراضى خصبة ، فايقنت أن الله أراد للقوم خيرا من غير شك ، وإذن لبلادهم الجديدة أن يمر عليها القطار والسيارة وتلحقها أسباب الحضارة ، من بعد سبات طويل .

(معبد أبى سنبل)

لقد برز اسم النوبة فى السنتين الاخيرتين الى مكان الصدارة ، ليس فى الصحف والانباء المحلية فحسب بل أيضا فى الصحافة والاخبار العالمية ، وارتبط اسم الاقليم بمعبد أبى سمبل وبمشروع السد العالى . ولقد رأينا رأى العين وفود السائحين من أقطار الارض جميعا تحج الى تلك البقعة من أرض الوطن ، وألف الناس منظر البواخر النيلية ترسو أمام معبد أبى سمبل فى أى ساعة من ساعات الليل أو النهار وينزل منها جماعة اثر جماعة من مختلف الاجناس لتلقى نظرة أخيرة على هذا الاثر الخالد المنحوت فى الجبل ، والذى تستقبل تماثيل رمسيس الرائعة فيه مطلع الشمس من الضفة الشرقية للنهر كل يوم منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة ، وذلك قبل أن تغمر مياه السد الموقع . وقد تمثلت منظر المراكب والقوارب النيلية تضيئها المشاعل وعليها الكهنة والحجاج يفدون من الشمال ومن الجنوب ليقدموا القرابين لقدس الاقداس فى هذا المعبد الخيالى ، فكان منظرا فريدا يأخذ بالالباب .

وفى أبى سمبل رأينا بعثة اليونسكو فافرادها منهمكين فى نقل النقوش والرسوم وتصويرها . ان مشروع انقاذ هذا المعبد يعتبر فى الواقع تحديا للعالم أجمع ويثبت مدى جدية



« من نقوش الاسرى على مدخل معبد أبى سمبل »

الامم المتحدة فى محاولة انقاذ هذا الاثر الخالد الذى يعتبر من تراث الانسانية جميعا .

(السد العالى)

وشاهدت العمل يجرى على قدم وساق ، متصلا آناء الليل وأطراف النهار فى موقع السد العالى ، ذلك المشروع الجبار الذى يوضح صراع الانسان والعلم مع الطبيعة وغلبته عليها فى النهاية .

اننى لا أجد فى وصفه أبلغ من قول الرئيس جمال عبد الناصر : ان الهرم الاكبر بنى لتخليد الموت والسد العالى يبنى من أجل الحياة .

.. ان الشعوب تقيم النصب التذكارية تخليدا لانتصاراتها الكبرى ، واننا لنعتبر أن السد العالى هو النصب التذكارى لمعركة العرب ، وانطلاقة القومية العربية لتحقيق دورها الانسانى والتاريخى .

.. ان هذا السد فى الواقع ليضيف مجدا على الذين صنعوه يفوق المجد الذى أحرزه بناة الهرم .. واليك بعض ارقام التى توضح ضخامة هذا العمل الذى تحققت المرحلة الاولى من بنائه .

ارتفاع السد = ١١١ مترا

عرضه عند القاعدة = ٩٨٠ مترا

طوله = ٣٦٠٠ مترا

مكعبه = ٤٣٫٠٠٠٫٠٠٠ مترا مكعبا

عدد العمال اللازمين للمشروع = ٢٣٠٠٠ عامل

مدة بنائه = ٩ سنوات

أما عن المزايا التى تتوفر للبلاد من جراء السد العالى فمنها :

١ ـ التوسع الزراعى بتوفير الرى لمليون فدان جديدة وتحويل ٧٠٠ ألف فدان بالوجه القبلى من رى الحياض الى الرى المستديم ، وبهذا تزيد المساحة المنزرعة حاليا بنحو ٢٥ فى المائة مما يتيح مستوى مرتفعا من المعيشة للسكان .

٢ ـ ضمان احتياجات الرى لجميع الاراضى المنزرعة حاليا والجديدة فى جميع السنوات .

٣ ـ تحسين الصرف فى جميع الاراضى الزراعية .

٤ ـ ضمان زراعة مليون فدان من الارز سنويا مهما كان ايراد النهر .

٥ ـ الوقاية الكاملة من أخطر الفيضانات العالية دون حاجة الى تقوية جسور النيل أو تعليتها .

٦ ـ تحسين الملاحة النهرية .

٧ ـ تحسين اقتصاديات كهربة خزان اسوان بما يضاعف الطاقة الكهربائية الثانية للمحطة .

٨ ـ توليد طاقة كهربائية تقدر بنحو ١٠ مليار كيلوات ساعة سنويا أو بما يعادل خمسة أمثال الطاقة المولدة من خزان أسوان حاليا ، الامر الذى يوفر الكهرباء للصناعة والعمران .

٩ ـ تشغيل مصانع السماد والكيماويات بكامل طاقتها مما يوفر للبلاد نحو ١٥ مليون جنيه سنويا من العملات الصعبة .

١٠ ـ ان تكاليف السد الاجمالية بما فيها محطات توليد الكهرباء ومد الخطوط الكهربائية تبلغ ٢١٣ مليون جنيه ، أما الزيادة السنوية المرتقبة فى الدخل القومى نتيجة لهذا المشروع فتربو على مائتى مليون جنيه ، الامر الذى لا يدع مجالا للشك فى حيوية هذا المشروع للبلاد .

١١ ـ كما يجب الا تغفل الخبرة الفنية التي سيحصل عليها جيل من المهندسين والعمال المصريين القائمين بالعمل فى المشروع ٠

(التنقيب عن الآثار ووزارة البحث العلمى)

ويجرى العمل على قدم وساق فى أرجاء النوبة المتفرقة للكشف عن الآثار القديمة للاقليم ، ويقوم بالحفائر هناك عدد كبير من البعثات الاجنبية فى سباق مع الزمن قبل أن تغمر المياه المواقع الاثرية ٠

وأثناء وجودى فى نجع الآثار من قرى بلانة القبلية أتيح لى زيارة حفائر قسطل على الضفة الشرقية للنيل ، وتعمل فيها بعثة أثرية من جامعة شيكاغو برئاسة الاستاذ كيث سيل Keith Seele وتعتبر حفائره استكمالا لحفائر الاستاذ امرى الشهير ٠ وقد أخبرنى الاستاذ سيل أن الله من عليهم فى الاسبوعين الاخيرين بكشوف قيمة فى المنطقة ، فقد عثروا على مقابر جديدة لم تمسها بعثة امرى من قبل ، وهى مقابر لحيوانات من الخيل والحمير والجمال دفنت بجوار أصحابها وشاهدنا بعض هذه المقابر وتدل الحالة التى دفنت هذه الحيوانات عليها أنها قتلت أثناء الحياة ، فلا تزال عليها سروج مطهمة ، وجدت بجوارها جرار مقفلة ، كما عثر الاستاذ سيل على مشبك من الذهب وعقود من الخرز الملون ولفائف من القماش الملون ورؤوس سهام فى مقابر أخرى ٠ كما شاهدنا فى أحشاء بعض الحيوانات بقايا متفحمة من الغذاء والنباتات القديمة ٠

وتعتبر أهمية هذه الحفائر فى الاماطة عن الفترة المجهولة التى تعرف عند علماء الاثار بالفترة «س» وتشمل القرون القليلة التى سبقت دخول الاسلام فى المنطقة ٠

والواقع أننى لا أستطيع أن أكتم حسرة فى النفس حين أرى أعضاء البعثات الاجنبية من أمريكا وبولندا والسويد وفرنسا يفدون لينقبوا عن الآثار فى بلادنا ، ويبحثون فى علم حرى به أن يكون علماؤه وقطاحله من مصر لا من بلد أجنبى ، وهو علم « الاقتصاد « الايجبتولوجيا » أو « المصرلوجيا » كما يحب البعض أن يسميه ٠

أين جامعاتنا وأين علماؤنا ومواد هذا العلم ووثائقه على أرضنا وفى متاحفنا ، وأين هى الخطة التى وضعت للنهوض بعلم الاثار على أسس علمية سليمة وتوفير الاخصائيين فيه من أهل البلاد ٠

فى يقينى أن الآثار المصرية ثروة قومية لا تقوم بمال ، بل هى لا تقل أهمية عن الثروة الحيوانية والثروة الزراعة والثروات المعدنية ، ويجب أن يتغير مفهومنا عن دراسة الآثار بعد اليوم ٠

ان علم الآثار أصبح علما يعتمد على العلوم الاساسية والعلوم التكنولوجية أكثر من اعتماده على العلوم التى تدرس بكليات الآداب ٠ ولقد انتهى عهد المغامرة والتنقيب عن الآثار اعتباطا وآن الاوان لتخريج متخصصين فى نواحى الآثار المختلفة على أسس علمية جديدة ٠ ولدينا الآن وزارة جديدة للبحث العلمى لست اشك فى أنها ستعمل على صيانة هذه الثروة القومية البالغة الاهمية ، وتوليها ماتستحق من عناية ٠

(تقرير عمر الحضارات الانسانية بطريقة الكربون المشع)

وعلى ذكر التنقيب عن الآثار فى النوبة واختلاف الاثريين فى تقدير عمر المقابر القديمة والعصور التى طمرت فيها ، فثمة اليوم طريقة علمية دقيقة ، قلما تخطىء لحساب هذا الزمن تسمى بطريقة الكربون المشع (ك ١٤) ٠٠

ان المواد التى تحتوى على الكربون والتى توجد بين محتويات المقابر أو فى الحفائر القديمة مثل قطع الاخشاب والرماد المتخلف فى المواقد ولفائف القماش التى تلف بها الجثث والمغازل والادوات الخشبية والالياف التى تركها القدماء فى مقابرهم وحتى روث الحيوانات وقرونها وبقايا غذائها المتفحم ـ كل هذه تشكل مواد مفيدة فى تقدير عمر المقبرة ٠

فلو أخذنا عينة من مادة من هذه المواد واختزلناها فى المعمل الى عنصر الكربون وعرضناها لمقياس جيجر Geiger Counter الذى يقيس لنا مقدار أشعة « سيتا » المنبعثة من ذرات الكربون المشع ، لامكننا حساب الزمن الذى انقضى على دفنها بشىء كبير من الدقة ٠

وذلك لان الكربون المشع يوجد بنسبة ضئيلة فى جميع المواد التى يحتوى تركيبها على عنصر الكربون ٠ وبمرور الزمن تفقد الذرات المشعة اشعاعها ببطء شديد ولكن بسرعة ثابتة ، ومن معرفة القدر المتبقى من الاشعاع فى هذه المواد بتعريضها لمقياس جيجر سالف الذكر يمكننا تقدير الزمن الذى انقضى على الدفن ٠

وتصلح هذه الطريقة لتقدير عمر الحضارات البشرية خلال الخمسة والعشرين ألف سنة الاخيرة ٠

ومبتكر هذه الطريقة هو عالم الكيمياء الامريكى ويلارد ليبى Willard Libby من جامعة شيكاغو وكان ذلك بعد الحرب العالمية الاخيرة ٠ ومنذ ذلك الوقت أدخلت على الطريقة تحسينات كبيرة فى طريقة تجهيز العينة للفحص وقياسها بدقة ٠

ولقد تمكن ليبى من فحص عينة من خشب الارز وجدت بمقبرة سنفرو وتقدير عمر المقبرة المذكورة بنحو ٤٨٠٢ سنه، كما قدر الزمن الذى انقضى على تأسيس الاسرة المصرية الاولى بنحو ٤٧٠٠ ـ ٥١٠٠ سنة وذلك من اختبار قطع خشبية من مقابر ملوك هذه الاسرة ٠ وقدر عمر « لفافات البحر الميت » التى وجدت منذ سنوات فى كهف فى فلسطين بنحو ١٩١٧ سنه ٠

ومنذ سنوات كشفت بعثة اثرية عن أقدم قرية مطمورة على نهر اليرموك ، لم يكن لسكانها دراية بصناعة الفخار أو الخزف وقدر عمرها بطريقة الكربون المشع بنحو ٦٧٠٧ سنة ٠ وتعرضت حضارات المايا والازتك فى المكسيك وأمريكا الوسطى للقياس بنفس الطريقة ووجد أن هذه الحضارات ازدهرت بعد ميلاد المسيح ٠

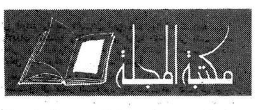
ولقد امتد أثر تقدير الزمن بهذه الطريقة مؤخرا فشمل حياتنا من حضارات العصر الحجرى القديم الاعلى والحجرى الحديث ٠

ونحن على اعتقاد بأن مؤسسة الطاقة الذرية تملك امكانيات واسعة للعمل بهذه الطريقة فلم لا تقوم دراسة منظمة لاعادة تقدير عمر العصور الاثرية المختلفة فى مصر ٠٠؟

(الدراسات الاجتماعية لسكان النوبة)

وبمناسبة مشروع تهجير السكان من القرى التى ستغمرها المياه ببلاد النوبة ، فان دراسة العادات أو التقاليد فى بيئتها الطبيعية تعد من ألزم الامور فى الوقت الحاضر ، وعلى قدر علمى لم أسمع بأن قسما من أقسام الاجتماع بجامعاتنا قد أوفد بعثة للقيام بهذه الدراسة ٠ اللهم الا بعثة واحدة تعمل فى المنطقة من الجامعة الامريكية بالقاهرة ٠ ومبعوث فرد واحد أوفده المركز القومى للبحوث (العلمية لا الاجتماعيه) ليقوم بدراسة اجتماعية تتعلق بصيانة الثروة الحيوانية فى بلاد النوبة ٠

واذا كان الامر كذلك فان الواجب يقتضى أن يجتمع المشرفون على الدراسات الاجتماعية بالجامعات ومركز البحوث الاجتماعية لتنسيق العمل فيما بينهم وتقسيم المنطقة الى حقول منظمة للدراسة تشمل مناطق السكان الاساسية وهم : **العرب والكنوز والنوبيون** ٠



كتاب الشهر

فى تحقيق التراث

فى المكتبة العربية

فى المكتبة الغربية





بين — (١٧٩٨ - ١٩٣٩)

تأليف : البرت حورانى

أكسفورد - (١٩٦٢)

عرض وتلخيص : مجدى وهبة

Arabic Thought in the Liberal Age 1798 - 1939
by ALBERT HOURANI
(Oxford University Press 1962)

لم تكن أمريكا هى المهجر الوحيد للبنانيين والسوريين بل كانت مانشستر بانجلترا مهجرا كذلك لقليل من الاسر اللبنانية المستنيرة التى ينتمى اليها الاستاذ البرت حورانى ، أستاذ التاريخ الحديث للشرق الاوسط منذ ١٩٥١ فى جامعة اكسفورد. ولد حورانى بانجلترا فأصبح انجليزيا بحكم مولده ، ومع أن أباه اتخذ انجلترا وطنا له الا انه كان احد أفراد الرعيل الاول من اللبنانيين الذين تأججت فى صدورهم حمية القومية العربية ، وكان معاصرا فى التلمذة لفارس نمر وجورجى زيدان وفرح أنطون وتلميذا لشبلى شميل .

وورث ألبرت حورانى عن أبيه ميوله واتجاهاته ، لذلك كان أبرز من دافع عن القضية العربية ضد الصهيونية العالمية عند تقسيم فلسطين ، فقد كان بحكم أصله وتربيته يستطيع أن يجمع بين العطف على العرب فى أزماتهم وتطوراتهم المختلفة وبين النظرة الموضوعية لتاريخهم .

وهذا الكتاب الذى نستعرضه خلاصة لمحاضراته وبحثه فى تاريخ الفكر العربى الحديث منذ الحملة الفرنسية على مصر. وقد انتهى فيه الى سنة ١٩٣٩ أى فى بداية الحرب العالمية الثانية لاعتقاده أن هذا التاريخ يعتبر حدا فاصلا لمرحلة كان فيها العرب يعالجون موضوع الحضارة الاسلامية وتأثرها بالحضارة الاوربية الحديثة . أما بعد هذا التاريخ ، وخاصة بعد مأساة فلسطين ، اتجهوا لتكوين شخصية جديدة لهم يواجهون بها مشاكلهم الخارجية والداخلية .

ويشرح الاستاذ حورانى غرضه من هذا الكتاب بقوله فى التصدير :

« انه دراسة لذلك التيار الفكرى السياسى والاجتماعى الذى نبع فى النصف الاول من القرن التاسع عشر عندما وعى بعض المثقفين فى البلاد الناطقة بالعربية الافكار الاوربية الحديثة ونظمها ، وحينما شعروا بقوة ضغطها عليهم فى النصف الثانى من نفس القرن . فتساءلوا عما يجب أو عما يكون أخذه عن الغرب ، واذا اقتبسوا منه فكيف يظلون محتفظين بعربيتهم واسلاميتهم » .

واذا نظرنا الى الاستاذ حورانى بوصفه ، رغم أصله ، مستشرقا ، فان كتابه هذا يمثل اتجاها جديدا فى الاستشراق هو معالجة تاريخ الشرق الاوسط منذ الحملة الفرنسية . وفى السنوات العشر الاخيرة ظهرت نخبة من الكتب فى هذا الموضوع باللغة الانجليزية اهمها المؤلف الضخم الذى لم ينشر منه للآن سوى مجلدين وهو « المجتمع الاسلامى والغرب » للاستاذين سير هاملتون جب ، وهارولد بوين ، وكتاب « الاصول الفكرية للقومية المصرية » للاستاذ جمال محمد احمد سفير السودان فى الحبشة الآن .

والكتاب الذى نحن بصدده يعتبر حلقة اتصال بين الكتابين المتقدمين ، فالاستاذ حورانى تلميذ الأستاذ جب وأستاذ للسفير جمال محمد احمد ، فضلا عن أن الاستاذ جب يبحث فى الدولة العثمانية عامة والعرب جزء منها ، والسفير يعالج القومية المصرية لا غير ، فمؤلف الاستاذ حورانى أخص من الاول وأعم من الثانى .

ويبدأ الاستاذ حورانى كتابه بعرض الخطوط العامة للفكر الاسلامى فى تنظيم المجتمع ، وبعد ذلك يوضح التغيرات التى حدثت فى المجتمعات الاسلامية العربية نتيجة لنمو القوة الاوربية وازدياد أثرها فى القرن التاسع عشر ، كما انه يبين المحاولات التى بذلتها الدولة العثمانية لتصلح نفسها من الداخل حتى تستطيع أن تقاوم الخطر الاوربى الذى يهدد كيانها ، وقد أدت هذه الحالة الى اهتمام جديد بالافكار والنظريات التى تكمن فى المجتمعات الاوربية ، وكانت فى نظر المجتمعات العربية سر قوة أوربا ولذلك حاولت هذه المجتمعات أن تقتبسها وتخضعها لظروفها .

واتجه الفكر العربى المستيقظ ازاء ذلك اتجاهين : اتجاه مرتبط بجمال الدين الافغانى ومحمد عبده ورشيد رضا . وهذا الاتجاه كان يهدف الى تعريف جديد لمبادىء الاسلام الاجتماعية .

أما الاتجاه الثانى فكان يرمى الى فصل الدين عن السياسة وخلق مجتمع مدنى مماثل للمجتمعات الاوربية ولا أثر للاسلام فيه الا بوصفه عقيدة دينية .

ومن أهم أغراض هذا الكتاب أن يبين أن هذين الاتجاهين مع انهما يبدوان متعاكسين الا انهما كثيرا ما تلاقيا فى أذهان المفكرين العرب ومصلحيهم بدليل أن القوميات العربيةوالمصرية فى القرن العشرين كونت من هذين العنصرين . ويوضح المؤلف فى الفصل الاخير من كتابه كيف آلت هذه القوميات التىتبلورت فى الربع الاول من القرن العشرين الى النظريات السائدة فى العالم العربى الآن .

ولو نظرنا الى فصول هذا الكتاب لوجدنا أن الفصلين الاولين على قيمتهما الكبيرة بالنسبة للقارىء الاجنبى الا انهما يعتبران تحصيل حاصل بالنسبة للقارىء العربى ..

فالفصل الاول مثلا عرض للمبادىء العامة التى تستند اليها نظرية الدولة فى الشريعة الاسلامية . وهو فصل يعتمدباعتراف المؤلف على مصادر عربية واستشراقية غير أن اهميته تكمن فى انه يوضح نقطة البداية لاتجاه الافكار العربية الى أوربا ، وبعد تلخيصه لاركان الاسلام يتكلم عن مبادىء الحكم وقيام الخلافة وسقوطها واندماجها فى نظرية الملك فى الدولة العثمانية .

ومما يستحق عليه الاستاذ حورانى الشكر والتقدير انه لم يعتمد فى بحثه على كتب المستشرقين فحسب ، بل تعمق كذلك فى بحث المصادر الاصلية العربية من أمثال « الاحكام السلطانية » للماوردى فى موضوع الخلافة ، و « نصيحة الملوك » للغزالى فى نظرية تفويض السلطة الى الامام ، و «آراء اهل المدينة الفاضلة » للفارابى فى موضوع اتصال النبوة بالخلافة ، و « السياسة الشرعية » لابن تيمية فى موضوع سلطة الحاكم وتعريف الامة وما هو اختصاص العلماء والامراء فى المجتمع الاسلامى . ويختم الفصل بدراسة موجزة لنظرية ابن خلدون فى العصبية .

وأما الفصل الثانى فهو وصفى بحت ، وهو تاريخ للدولة العثمانية وأسس الحكم فيها كدراسة تمهيدية للبيئةالاجتماعية والسياسية التى استيقظت فيها النهضة الفكرية العربية فى العصر الحديث .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك ألى وصف موجز للاتصال الاول بين الاوربيين وشعوب الدولة العثمانية نتيجة للحملة الفرنسية، من جهة ، ومن جهة أخرى لانشاء مدارس عسكرية فى الدولة العثمانية وولاياتها مستعينة بالاساتذة الاوربيين ، بيد أن قيمة الكتاب تبرز للقارىء العربى حينما يتكلم فى الفصل الرابع عن الجيل الاول من المفكرين العرب الذين واجهوا مشكلة تأثيرأوربا فى النظم الفكرية والاجتماعية للمجتمعات الاسلامية .

وقد اختار من هذا الجيل ثلاثشخصيات بارزة هى: رفاعة الطهطاوى فى مصر ، وخير الدين باشا فى تونس ، وبطرس

البستاني في لبنان . وكل هؤلاء كانوا ينتمون الى جماعات من الناس بدأت فكرة الاصلاح تشغل اذهانهم في منتصف القرن التاسع عشر ، الا ان هذه الفكرة كانت تثير التساؤل عن ماهية المجتمع الصالح ، والناموس الذي يجب اتباعه في الاصلاح المنشود ، وهل يمكن استخلاصه من الشريعة الاسلامية اويجب ان يستمد من تعاليم اوربا وتطبيقاتها ، وهل هناك تناقض بين هذه الشريعة وتلك التعاليم ، واذا كان هناك تناقض فما هو الواجب اتباعه حيال هذا ؟

ففي كتابات الطهطاوي يجد الاستاذ حوراني افكارا جديدة بالنسبة لعصر مؤلفها ، ثم أصبحت مألوفة للاجيال التالية .
من هذه الافكار انه يوجد في داخل الامة الاسلاميةمجتمعات قومية يدين لها رعاياها بالولاء ، ومنها ان الغرض من الحكم هو خير الانسان في الدنيا والآخرة ، وان خيره في الدنيا يتطلب خلق حضارة مدنية ، وان هذه الحضارة متبلورة في أوربا الحديثة وفرنسا بصفة خاصة ، وان سر القوة والعظمة في اوربا هو تنميتها لانواع الفنون والعلوم .

ومع ان المسلمين كانوا قد عالجوا هذه العلوم والفنون الا انهم أهملوها تحت سيطرة المماليك والاتراك ، وبذلك تاخروا ، غير ان الفرصة لا تزال سانحة أمامهم اذا اقتبسوا علوم أوربا وانتفعوا بثمارها .

وبذلك خلق الطهطاوي مشكلة التوفيق بين القوانين الشرعية المنزلة وبين القوانين الوضعية والقواعد المنطقية التي تستند اليها الحضارة الحديثة ، وكيف نجمع بين الولاء للامةالاسلامية عامة المجتمعات القومية الخاصة في داخلها .

وقد سيطرت هذه الحيرة ايضا على خير الدين باشا في تونس ، ففي كتابه « اقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك » « تونس ١٢٨٤ — ١٢٨٥ هـ » ينظر الى تقدم اوربا ، ويؤكد ان سره لا يكمن في كونه مسيحيا ، اذ المسيحية دين يرمي الى السعادة في الآخرة لا في الدنيا ، فلا خوف على المسلمين أن يتأثروا بالديانة المسيحية اذا اعتنقوا الحضارة الاوربية .

ويرى خير الدين باشا ان اركان الحضارة الاوربيــة هي مسئولية الوزارة امام الامة ، ووجود نظام نيابي ، وحــرية الصحافة ، وهذه الاركان الثلاثة لها صدى في صميم النظــم الاسلامية ، فليس النواب سوى العلماءوالاعيان ، اى أهل الحل والعقد في الدولة الاسلامية . وليس الوزير المسئول الا الوزير الصالح في الاسلام ، الذي يبذل النصيحة من غير خوف ولا تحيز .. وما الحكم النيابي وحرية الصحافة الا نظام يقابلمبدأ الشورى في الاسلام . فاعتناق النظم الاوربية ، في نظره ، تنفيذ لروح الشريعة الاسلامية واغراضها . ويبرر آراءه هذه بالاستناد الى مبدأ « المصلحة لابن قيم الجوزية » .

ويبدو من كل هذا أن المشكلة الاولى التي واجهها الطهطاوي وخير الدين في نظر الاستاذ حوراني هي تبرير ادخال المسلمين في العالم الحديث مع احتفاظهم بمبادئهم الاسلامية .

وأما المشكلة في لبنان فكانت من نوع مختلف ، اذ كانالعرب المسيحيون فيها قد اتصلوا باوربا بوساطة المدارس التبشيرية والتجارة ، فلم تكن اوربا غريبة عليهم ، فالمشكلة بالنسبـة لهم لم تكمن في البحث عن سر القوة الاوربية لانهم كانــوا يعيشون في مجتمع منفصل عن المجتمع الاسلامي وان كانالجميع يتبعون دولة واحدة هي الدولة العثمانية. انما مشكلتهم تنطوي على البحث عن حقوقهم وواجباتهم ، وهذا هو ما حدا بهـم الى الاتجاه نحو الفكر الاوربي .

أضف الى ذلك انهم برعوا في اتقان اللغة العربية في القرن الثامن عشر ، وأدى هذا الى غرامهم بهذه اللغة وآدابها ، فاندمجوا بذلك في ثقافة عربية، العنصر الغالب فيها اسلامي ، فاصبحوا في حيرة لانهم مع اتقانهم للعربية وغرامهم بهـا لا ينتمون الى الحضارة الاسلامية بحكم اختلافهم في الـدين ، كذلك لا يمكن أن تعتبر الحضارة الاوربية حضارة لهم بحـكم عربيتهم ، وحلا لهذا الاشكال لجأوا الى حضارة اوربا ليخرجوا من المأزق الذي وجدوا فيه .

وبطرس البستاني ، صاحب الموسوعة الشهيرة ، كتب كتابين في هذا الموضوع ، لهما اهمية كبرى بالنسبة للقومية العربية الحديثة ، هما : « خطاب في الحياة الاجتماعية » « بيروت ١٨٦٩ م » ، و «خطبة في آداب العرب» « بيروت ١٨٥٩ م » .

وقد شرح فيهما ما ينبغي أن يقتبسه العرب من اوربا ، وهو اولا فكرة الوطنية — اى استعداد كل من يعيشون في بلد واحدا للتعاون فيما بينهم على قدم المساواة ، والاديان فينظره ترمي الى غرض واحد ، لذلك يجب ان يوجد التسامح بين معتنقي الديانات المختلفة ، وان تحل العصبية القومية محـل التعصب الملي ، فاعتبر سورية وطنا واحدا له حقوق علىجميع مواطنيه . فهو بذلك اول من استمد هذه الفكرة من أوربا حلا لمشكلة الحيرة السالفة الذكر .

وبعد كلامه عن الرعيل الاول يعرض المؤلف لرائدي النهضة الفكرية العربية : السيد جمال الدين الافغاني والشيـخ محمد عبده .

وعند كلامه عن الاول بحث المؤلف المناظرات الجدليـة التي اسهم فيها بنصيب وافر ضد العالم الفرنسي ارنست رينان ، والمفكر الهندي سيد احمد خان صاحب نظرية « التيتشارية » المتفرعة عن « البابية » ، والمتصوف السوري الشيخ ابوالهدى الصيادي .

وقد كيفت هذه المناظرات فهم السيد جمال الدين للاسلام، ويمكن حصر هذا الفهم في ثلاثة معان :
اولا — فكرة الوحدانية المطلقة التي تؤدي الى فكرةالمساواة بين البشر عند الله .

ثانيا — الايمان بعقل الانسان الذي يستطيع أن يدرك حقائق الكون ، وذلك خلافا للهندوقية واليهودية اللتين لا تعترفانبهذه المساواة ، كذلك المسيحية تنكر على البشر — ما عدا رجال الكنيسة — الفهم المباشر للحقيقة الالهية ، كمـا أن بعض تعاليمها لا يقبله العقل . والاسلام وحده هو الذي يسوي بين الناس في القدرة على فهم أسرار الدين وحقائقه ، لان الشريعة المنزلة على النبي العربي هي نفس قانون الطبيعة الذي يفهمه الانسان من دراسته للكون .

اما ظهور الانبياء بين الناس فسببه أن الناس مع قدرةعقولهم على الوصول الى حقائق الكون فان طبيعتهم البشرية لاتستطيع ان نطبق القرآن على جميع النظم في الحياة الحديثة ، والا الحال هي الاشراف على التنفيذ وجبر الناس على مراعــاة القواعد التي قضى بها العقل البشري .

وينتج من هذا أن باب الاجتهاد ينبغي أن يظل مفتوحا ، وان القرآن يجب أن يفسر تفسيرا عقليا منطقيا ، وبهذا نستطيع أن تنفذ فهم العقل لهذه الحقائق ، فوظيفة النبي في هــذه اتهمنا بالجمود او التقليد .

ويعتقد السيد جمال الدين ان السر في قوة الاوربيين لايكمن في مسيحيتهم وانما مرجعه انهم نشأوا في اطار دولة قوية هي

الدولة الرومانية ، وان ضعف المسلمين ليس سببه تدينهم بالاسلام ، بل سببه انهم لم يتبعوا تعاليمه اتباعا كافيا ، والا فسر القوة كامن فى الديانة الاسلامية التى تحث على الوحدة والتضامن .

والمعنى الثالث فى نظر السيد جمال الدين هو أن الاسلام دين العمل والنشاط ، فان المجتمعات لا تستقيم أمورها الا بتنفيذ ارادة الله ، وارادة الله ماثلة فى القرآن ، فلو اتبع المسلمون ما فى القرآن من تعاليم نفذوا ارادة الله بشرط أن يكون تنفيذهم لها بمحض ارادتهم ، وهذا هو معنى العمل والنشاط ، أى العمل على تنفيذ ارادة الله تنفيذا اختياريا . والنتيجة التى يصل اليها السيد من هذا هى أن قوة المسلمين فى اجتهادهم وسعيهم لا فى تقليدهم .

وهذه المعانى الثلاثة هى نقطة البداية فى تفكير ألمع تلاميذ السيد جمال الدين : الشيخ محمد عبده . فقد لاحظ – كما لاحظ أستاذه – تدهورا داخليا فى المجتمعات الاسلامية لم يلحظ مثله فى المجتمعات الاخرى . ولم يكن الشيخ معارضا للتقدم الذى منبعه الحضارة الاوربية ، انما كان الخطر فى نظره ناشئا عن نمو حركة مدنية فى مجتمع جوهره غير مدنى .

وكان شغله الشاغل هو التوفيق بين قواعد الاسلام والحضارة الحديثة .

وتبدأ نظريته بالدفاع عن الاسلام الصحيح ، ومعنى الاسلام الصحيح فى نظره ديانة تنظم سلوك البشر وتنير طريقهم فى المشاكل الكبرى بالحياة ، ولا يتأتى هذا الا بالكتاب المنزل والعقل . فالعقل هو الذى يدرك الرسالة الالهية ، وما لا يستطيع أن يدركه فعلى النبى أن يعينه على فهمه ، واذن فالاجتهاد أمر لابد منه . والمجتمع الاسلامى المثالى هو الذى يستند الى الشرع والعقل فى آن واحد ، فعلى المسلم الحق أن يستعمل عقله فى العبادات والمعاملات حتى يدرك كلام الله ادراكا مستنيرا .

وحينما تفهم قوانين الشريعة الاسلامية فهما صحيحا وتنفذ تنفيذا بصيرا يزدهر المجتمع ويقوى . ويدلل الشيخ عبده على ذلك بأن العصور الاسلامية الاولى كانت قمة مجد الاسلام ، ثم تدهور المجتمع الاسلامى بسبب البدع والمغالاة فى التصوف ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى بسبب المبالغة فى التمسك بشكليات الشرع لا بروحه وجوهره ، كما حدث على أيدى الاتراك . واذا أراد المسلمون أن يعيدوا مجد أسلافهم ، فعليهم أن يعيدوا تأويل شريعتهم ويطبقوها على مشاكلهم الحديثة ، مستنيرين فى ذلك بمبدأين ، مبدأ المصلحة ، ومبدأ التلفيق – أى ذلك المبدأ الشرعى الذى يسمح للقاضى بأن يختار التأويل الشرعى الانسب للظروف والحالات المعروضة أمامه ، ولو كان هذا التأويل لمذهب يخالف مذهبه – وعلى هذا فلابد من وضع قوانين اسلامية موحدة ذات نظام حديث ، تستند الى المذاهب الاربعة جميعها ، مع الرجوع للقرآن والسنة وتقاليد السلف ، وليس المقصود مجرد الصحابة والتابعين ، بل يشمل كذلك كبار الائمة من علماء الكلام من أمثال الاشعرى والباقلانى والماتريدى .

وعندما اتجه الشيخ محمد عبده الى ميدان السياسة شعر بأن الاصلاح المنشود يجب أن يبدأ فى البيئة التى يعيش فيها وهى مصر ، لذلك كان أغلب ما كتب فى السياسة ينطبق على مصر ، وقد كانت مصر فى أمس الحاجة الى تربية قومية صميمة ، لذلك اتجه الى انشاء المدارس ، وكان على استعداد لان يتعاون مع أية سلطة تساعده فى تحقيق هذا الغرض ، ومن هنا نشأ خلافه مع السيد جمال الدين ، وعدم تحمسه للاسهام فى الثورة العرابية .

غير أن الشيخ محمد عبده قد غرس بذور التوفيق بين الاسلام ومبادىء الحضارة الحديثة ، ولم يكن يرى أن هناك تعارضا خطيرا بينهما ، وعلى فرض وجود تعارض فالواجب اتباع مبادىء الاسلام . ولكن بفتحه باب الاجتهاد أوجد جيلا من أتباعه ومريديه بالغوا فى فهم هذا المبدأ وفى اتباع الحضارة الحديثة .

وعند انتهاء الاستاذ حورانى من الحديث عن الشيخ محمد عبده بدأ الكلام عن تلاميذه ، وبين أنهم اتجهوا اتجاهين : اتجاه يرمى الى زيادة التقيد بالحضارة الحديثة ، ويتمثل فى قاسم أمين ولطفى السيد وأمثالهما ، واتجاه ثان يهدف الى الاصلاح داخل اطار المبادىء الاسلامية ، ويتمثل هذا الاتجاه فى أمثال الشيخ رشيد رضا والشيخ على عبد الرازق . وكان أصحاب هذا الاتجاه يرون أن الخلافة خير ضمان لجميع أنواع الاصلاح فى دائرة قواعد الشريعة الاسلامية بشرط أن يكون الاجتهاد هو المؤهل للخلافة ، وأما الاتجاه الاول فيعتبر الاساس الذى بنيت عليه فكرة القومية المصرية . ولكن هذين التيارين لم يسيرا فى اتجاهين متعاكسين تماما ، فان مصطفى كامل مثلا مع انه كان يعتقد أن سر قوة الامم هو الوطنية الا أنه كان يدعو فى الوقت نفسه الى خلافة اسلامية صالحة ، فهو بذلك يتجه الاتجاهين المتقدمين فى آن واحد .

ومما يلاحظ أن الحركة فى عهد مصطفى كامل وأتباعه الاولين كانت مقصورة على نخبة من المثقفين ، أما حينما انتقلت القيادة الى سعد زغلول وأنصاره أصبحت الحركة شعبية عامة وسياسية الغرض منها التحرر والاستقلال لمصر من غير تفكير فى النظريات العامة . لذلك كانت وحدة التفكير عند سعد هى مصر واستقلالها غير أن سعدا فى بادىء حياته السياسية كان متأثرا بآراء الشيخ محمد عبده اذ كان يرى أن الاستقلال لا يتأتى الا بالاصلاح النظم القانونية والتربوية .

ثم يخص المؤلف رشيد رضا بفصل كامل لانه كان يرى أن القضية العامة لرفع مستوى المسلمين هى الوحدة ، فالاتراك فى نظره كانوا يمثلون القوة السياسية ، كما كان العرب يتمسكون بالروح الحقيقية للاسلام . ومراده بالوحدة وحدة القلوب والعقيدة ، ولو اختلف الجنس ، والمسلمون كافة لا يمكن أن يجتمعوا على ضلال .

وغالى الشيخ رشيد رضا فى رأيه حتى دعا الى الوحدة بين الشيعة وأهل السنة ، ورأى أن حصر الخلافة فى سلطان تركيا امر دعت اليه الضرورة بصفة مؤقتة أى الى أن يحين الوقت الذى تجتمع فيه كلمة المسلمين على اختيار من هو أصلح بدرجة اجتهاده للخلافة . وحبذا لو كان قرشيا فيعيد مجد العرب من جديد .

ولكن القومية لم تكن تطورا مباشرا لهذه الفكرة ، بل ان الضرورات والظروف وانحلال الدولة العثمانية والثورة ضد الاستعمار الاوربى والصهيونية – كل هذه دعت الى اقامة وحدة قومية أعم من الوحدة الدينية . ويرى الاستاذ حورانى أن القومية العربية مدينة بأصولها الى عبد الرحمن الكواكبى أكثر من أية شخصية أخرى ، ففى كتابه « أم القرى » شرح نظرية تدهور المجتمع الاسلامى لاسباب تشبه تلك التى أدلى بها جمال الدين ومحمد عبده ، غير انه أتى فيها بشىء جديد هو أن الدولة العادلة المنشودة هى تلك التى يشعر فيها الفرد بأنه حر فى خدمته للجماعة ، وبأن الحكومة مسئولة عن حماية هذه الحرية أمام الشعب ، وهذه هى المبادىء الصحيحة

للمجتمع الاسلامى ، لا تلك المبادىء التى كانت تسوده فى عهد الدولة العثمانية من الاستبداد وكبت الحريات .

والعرب وحدهم ـ فى نظر الكواكبى ـ هم الذين يستطيعون اعادة مجد الاسلام لانهم فى منطقة وسطى بالنسبة للعالم الاسلامى ولان اسلام العرب خلو من البدع التى شابته فى عهد الدولة العثمانية ، ولان المجتمعات البدوية خالية من التدهور الخلقى والسلبية أمام الاستبداد ، ولان اللغة العربية هى الوعاء الذى صبت فيه المبادىء الاسلامية ، فهذه خطوة نحو القومية العربية من جهة ، ومن جهة أخرى فان الطوائف المسيحية الشرقية فى الهلال الخصيب بدأت تصبغ كنائسها بالصبغة العربية مقاومة بذلك مطارنتها الاروام .

وهناك سبب آخر لوجود فكرة القومية العربية هو أنها ظهرت كرد فعل لمغالاة الشبيبة العثمانية فى عثمنة النظم فى مراكز القوة والحكم ، ولظهور القوميات الاخرى فى هذه الدولة المتداعية مثل القومية الارمنية والانؤوطية والكردية .

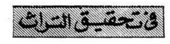
وبعد عرض تاريخى ممتع لنمو القومية العربية أثناء الحرب العالمية الاولى وبعدها ، يصل الاستاذ حورانى الى التكلم عن ثلاثة من المفكرين المحدثين هم : عبد الرحمن البزاز الذى يرى أن الاسلام الحقيقى يتصل بالصبغة العربية لا العكس ، واذن فالاسلام هو القومية العربية ، وقسطنطين زريق الذى يعتقد أنه يجب فهم الاسلام بوصفه روحا دينية لا عصبية طائفية ، واعتباره حضارة يتساوى فيها المسيحى والمسلم ، وساطع الحصرى الذى هو أكثر من توسع فى تحديد معنى الامة العربية، والعرب فى رأيه هم من يتكلمون العربية ويشتركون فى ماض واحد .

وفى النهاية يشرح الاستاذ حورانى فى فصل خاص نظرية الدكتور طه حسين فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » ثم ينتقل الى الثورات التى قامت بعد الحرب العالمية الثانية ، ويرى فيها تحقيقا مدنيا للمزج بين النزعة الاسلامية الاصلاحية والاتجاه الى اوربا . وليست القومية فى نظره نظاما فكريا متكاملا ولكنها نقطة بداية فى تنظيم المجتمعات المتحررة ،فالحال الآن فى الشرق العربى قد وصل الى مرحلة ما بعد القومية ، والصراع الفكرى الآن ليس فى محاولة الحصول على « سر » قوة الغرب « وقد فقد أهم مراكزه الاستعمارية فى العالم » بل فى كيف تشبع حاجات الشعوب فى المجتمعات المتحررة .

ويظهر من كل ذلك أن الكتاب وضع أصلا للاجانب عن المجتمع العربى حتى يفهموا التوتر الفكرى بين العرب والغرب متجاهلا بذلك التفكير فى أى موضوع آخر ، مع ان الفكر العربى ، وهو الذى اختاره الاستاذ حورانى عنوانا لكتابه ، لا ينطوى فقط على مجرد قضية الصراع الفكرى بين الشرق والغرب .

ومع أن الاستاذ أشار بين حين وآخر الى شخصيات غربية كان لها تأثير على بعض المفكرين العرب الا انه لم يعطنا خلاصة كافية للنظريات الفكرية التى سادت فيها سماء عصر الحرية بأوربا ، أى ذلك التفكير الفلسفى الذى انتشر فى أوربا بين عصر فولتير وداروين .

وأهمية هذا الكتاب تتجلى فى شرحه الوافى لموضوع الخلافة كما تظهر فى الموازنة الدقيقة بين تاريخ الحوادث وتاريخ الافكار . والاستاذ حورانى دائما أمين دقيق فى اعطاء صورة كاملة لجميع النظريات غير انه يندر أن يعبر عن رأيه الخاص.
واذا كان لنا أن نأخذ شيئا على هذا الكتاب فهو أن فصوله تبدو كأنها مقالات مستقل بعضها عن بعض ، غير أن هذا لا ينفى أن يكون من أهم ما ألف فى موضوع الفكر العربى الحديث بلغة أجنبية ، وان من الزم الواجبات المبادرة بترجمته الى اللغة العربية .





كان ظهور المتنبى (٣٠٣ ـ ٣٥٤ هـ) حدثا عظيما فى دنيا الشعر العربى ، فبعثت أشعاره حركة دارسة ناقدة خصبة ، لم يحظ بها شاعر آخر فى الجاهلية والاسلام . وقد ذكر ياقوت الحموى (٥٧٤ ـ ٦٢٦ هـ) سبعة عشر شرحا تناولت ديوان المتنبى كله تفسيرا وايضاحا . وذكر ، الى ذلك ، خمسة وعشرين كتابا اقتصرت على ناحية من نواحى درس هذا الشاعر العبقرى . وكان كتاب الابانة لأبى سعد العميدى (ت ٤٣٣ هـ) احد هذه الكتب . وقد ألفه صاحبه ليدل على المعانى التى أخذها المتنبى عن سابقيه . ولم ينفرد العميدى بهذا اللون من التأليف ، بل شاركه فيه طائفة من النقاد والشراح عنوا ببيان طرائق الأخذ عند الشعراء ، اذ كانوا يعدونها وسيلة من وسائل التفريق بين الشاعر المبدع ، والشاعر المقلد . وقد أوغلوا فى تلقف السرقات ، والدلالة على المآخذ ، وساعدهم على المضى فى خطتهم ما عرفوا به من سعة المحفوظ ، وغزارة الرواية ، فافتنوا فى بيان أنواع السرق ، وتنبهوا الى طرق فى الأخذ غاية فى الخفاء .

ولكن لكتاب الابانة مميزا بايراده طائفة كبيرة من الاشعار قلت رواياتها ، وفقد معظم تراث أصحابها من الكتاب والشعراء والمتأدبين . وهذه الثروة من الشعر النادر تتطلب المحقق المتمكن الذى يقوى على أن يبرزها صحيحة سليمة قد نفى عنها ما نالها من التحريف والتصحيف . ولم تحقق الطبعة الأولى (نشرها قلفاط سنة ١٨٩٥ م) شيئا من ذلك ، فجاءت طبعة مبتورة

سقيمة ، ممسوخة ، طافحة بالخطأ . وكان لا بد من اعادة نشر الكتاب نشرا علميا يقربه الى جمهرة القراء والمتادبين ، ويزيدهم الفة له . فأقدمت دار المعارف بمصر على طبعه المرة الثانية سنة ١٩٦١ م ، بتحقيق الأستاذ ابراهيم الدسوقى البساطى . وكان هذا النشر مثلا للمأساة التى يتعرض لها التراث العربى حين يتلقفه أناس لم يعدوا أنفسهم لمثل هذا العمل الصعب الذى يتطلب من المواهب والصفات ما يتيح لصاحبه أن يخرجه عملا سليما ، قد بلغ به فى التحقيق والدقة ، الغاية التى يطيقها جهد الانسان . وقد دفعنى الى كلمتى هذه ، حبى العربية ، وايمانى بما يجب على العلماء من توفر على تراثها العظيم حتى يخرجوه سليما وافرا ، محببا الى النفوس ، وخشيتى من هذا العبث الذى كثرت نماذجه ، يتسابق اليه المتسابقون ، لايحسبون تبعة ، ولا يخشون لائمة . وكأن التراث القديم الذى يمثل حضارة الأمة ، نهب مضاع يحق لكل انسان أن يتصرف فيه على هواه . واذا كنت قد قصدت الى هذا الكتاب ، فانى لأعرف ، والأسى يملأ قلبى ، أن له أشباها ونظائر كثيرة ، تنذر كل غيور على تراث الأمة ، بالهوة السحيقة التى يتردى اليها ، ان لم تتكاتف الجهود على وقف هذا العبث . واذن فانا لا اتخذ من نقد ما فعله الأستاذ البساطى الا وسيلة تذكير لكل من يتذكر ، ليحولوا دون أن يطغى السيل ، فاذا نحن أمام ركام من الكلام ، ممسوخ مشوه ، يأباه الذوق ، وتعافه النفس ، وهو الى ذلك ، يضلل الباحث ويطمس الحقيقة .

لقد جمعت طبعة الابانة كل سيئات النشر ، ودلت على أن صاحبها لا يعرف شيئا من أصوله . وهو ، فوق ذلك ، لا يقبل نصحا ولا يرعوى عن خطأ . فقد كتب الاستاذ السيد احمد صقر مقالة فى العدد ٧٣ من المجلة ، أشار فيها الى طائفة يسيرة من الأوهام التى وقعت فى الكتاب ، وكان فيها عظة لمعتبر ، ولكن الأستاذ البساطى أبى عليه كبرياؤه أن يذعن للحق ، فكان رده مثلا من أمثلة المكابرة . وكأنه أزمع فى نفسه أن يعد لكل ناصح ردا . وقد رأيت أن تكون كلمتى ايضاحا لأصول النشر التى ارتضاها المحققون ، والتى اخل بهـا الاستاذ البساطى الاصل الاول من أصول النشر — جمع أصول الكتاب المخطوطة التى تفرقت فى المكتبات ، ومعارضة بعضها ببعض ، ووصفها ، وتوثيقها ، ليمضى الناشر بعدها فى طريقه ثابت الخطى ، وتشتد الحاجة الى التنقيب عن الأصول المخطوطة حين تكون النسخ المعروفة ناقصة ، كثيرة الخروم . ويبدو أن الأستاذ لا يعرف عن هذا الأمر شيئا . فقد كان بين يديه أربع مخطوطات ، ثنتان منها ثانويتان ، وناقصتان ، فبقى له ثنتان : مخطوطة دار الكتب ، ومخطوطة الجامعة العربية . وقد قال فى وصف الأولى (ص ١٧) : « وهذه النسخة قد وجدتها أصح النسخ وأوفاها . ولذلك جعلتها أصلا » ، واذا كان يعنى بالصحة أنها النسخة التى تحمل صورة من الكتاب على ما وضعه صاحبه فقد أصاب الصفة ، اما اذا كان يعنى أنهـا أصح ضبطا وأكثر مادة ، وهو مايلوح من عمله ، اذ كان جل اعتماده عليها وهو ما تبين أيضا من رده على الأستاذ السيد أحمد صقر حين قال له « وانت تعلم أن نسخة الدار كانت مرجعى الأول فى هذا الكتاب .. ثم أنت تعلم أن نسخة الجامعة لا تصلح أصلا للتحقيق لانها ناقصة » فاذا كان الناشر يقصد هذا ، وهو يقصده لامحالة فقد ضل ضلالا مبينا . ان نسخة الدار التى جعلها أصلا قد كتبت فى القرن الحادى عشر الهجرى (سنة ١٠٣٠ هـ) ، وهى وان وصلتنا سليمة كما كتبها ناسخها ، فقد نقلت عن أصل اعتوره الخطأ ، وكثرت فيه الخروم فنقصت عن كتاب العميدى الذى وضعه فى أواخر القرن الرابع الهجرى ، أوأوائل الخامس. وهذا شىء مالوف فى الكتب القديمة لمن الف قراءتها وعاناها ، تسقط اوراق عدة من مواضع مختلفة ، ويأتى الناسخ فلا يجد بدا من أن ينسخ ما بين يديه ، وينبه بعضهم على السقط ، ويهمله آخرون ، فلا بد للناشر من أن يلحظ هـذا قبل النشر ويبينه ، ولو عرف الأستاذ شيئا منه لما قنع بهذا الوصف الساذج يزجيه فى وصف المخطوطة ، ولغير من نهجه فى التحقيق ، فعرف لنسخة الجامعة التى تنكر لها فى رده ، قيمتها وخطر شأنها ، ولأخذ نفسه بشىء من الصبر والدأب لضم الزيادة ، وتصحيح الأصل الذى اعتمد عليه ، حتى يخرج الكتاب أقرب الى التمام . وان معرفة نقص الأصل لا تحتاج الى ذكاء كثير . والدليل يأتى من داخل النسخة ، ومن خارجها . ففى داخل النسخة اشارات تدل عليه مثل قوله (ص ٩٢) : « بشار بن برد ، فى قصيدته التى تقدمت :

اذا ما اجتداه مجتد ، قلت : ما له

شقى ثمود ربع من صيحة البكر »

وليس فى النسخة أبيات لبشار على هذا الوزن والروى . وقد تكفلت نسخة الجامعة بأن تكون الدليل الخارجى انقص الأصل .

واذا كان الأستاذ قد جهل الخروم والسقط فى النسخة التى اتخذها أصلا ، فقد شاء الحظ العاثر أن توقعه النسخة فى ورطة لم يحسن التخلص منها . ذلك بأن ثمانى ورقات منها وضعت فى غير موضعها ، وهو أمر يكثر حدوثه فى المخطوطات ، وكان ردها فى غاية السهولة واليسر ، لأن الناسخ قد ذيل كل صفحة بالكلمة التى تقع فى رأس الصفحة التالية ، ولكن الأستاذ لم يعرف كيف يردها الى موضعها ، ثم رأى ، والطبيب أطب ، أن يتجاهلها ، فأسقطها من كتابه ، واطمأن قلبه الى ما فعل . ويبدأ السقط بوجه الورقة ٤٣ ، وينتهى بظهر الورقة ٥٠ ، وموضعه فى أعقاب قول المتنبى (ص ١٢٦) :

تلذ له المروءة وهى تؤذى ... ومن يعشق يلذ له الغرام

وهكذا أضاف الى السقط القديم سقطا جديدا عن تعمد وتصميم .

وكان موقف الأستاذ من نسخة الجامعة أعجب ، فقد وصفها فى كتابه (ص ١٧) بقوله : « وقد عثرت بعد هذا على نسخة خطية فى الجامعة العربية ، سقطت منها ورقة رقمها ٢٨ ، وقيل انها نسخت فى القرن الخامس الهجرى .. ووجدتها مثل النسخة الخطية التى فى الدار جودة خط وضبط ونقل ، فاستعنت بها فى تصحيح النسخ التى بين يدى » ، لقد كان راضيا عن النسخة حين نشر الكتاب ، فوصفها بأنها تماثل نسخة الدار ضبطا ونقلا فلما غضب على الأستاذ السيد أحمد صقر ، غضب على النسخة ورآها لا تصلح أصلا للتحقيق لأنها ناقصة ، وهو فى كلتا الحالين لم يعرف النسخة ، ولم يفد منها . والقول الحق أن نسخة الجامعة نسخة جيدة الخط ، وثيقة الضبط ، ثمينة . ولا يصح ، فى هذا الباب ، موازنة الأصل بها ، اذ لا سبيل الى الموازنة . ولو عرفها الناشر حق المعرفة لأطال الرجوع اليها ، ففيها تصحيح لكثير مما وقع فى الأصل من تصحيف وتحريف . أما السقط فيها فلا يقتصر على ورقة واحدة ، فقد تعاورتها خروم عدة فى حروف الدال والذال والراء واللام . ووقعت أوراق فى غير مواضعها ، ولكنها ، على ذلك ، ظلت أغزر مادة من الأصل .

لم يرجع الأستاذ الى نسخة الجامعة الا فى مواضع قليلة ، ففاته تصحيح الفاظ كثيرة . ولعل الذى صده عنها أنها رتبت على القوافى فحال ذلك بينه وبينها . انه لا يقوى عليها الا رجل الف الكتب وتمرس بالنشر ، يحسن رد النصوص الى مواضعها على هدى وبصيرة . ولا كذلك الأستاذ البساطى الذى اراد أن يشير الى نسخة الجامعة فى كتابه ، فاذا هو يخبط خبط عشواء ، يدل على جهله بها ، وأنه لم يهتد الى فتح مغاليقها . وأى دليل على ما قلت أبين من تعليقاته المتصلة بنسخة الجامعة ، والتى جاءت فى الصفحات : (٨٩ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١١٨ ، ١٤٢ ، ١٥٢ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٩) . انها تسعة عشر تعليقا ، كلها قد أتت فى غير مواضعها

التى يجب أن تاتى فيها . ولو أن المحقق استعان بفهرس لأسماء الشعراء ، وآخر لقوافى الابيات لاستغنى عن هذه التعليقات الخاطئة المضللة ، ولعرف أن الأبيات التى أوردها فى التعليقات قد مضت فى مواضعها من الكتاب ، أو انها مما أهمله من الأوراق الثمانى ، وليست مواضعها حيث أشار . ولكن هذا كله ، على جلالته وخطره ، هين يسير فى جنب ما فرط فيه الناشر من نصوص ثمينة انفردت بها نسخة الجامعة . فقد أحصيت ماورد من أبيات المتنبى فى الأصل جميعه : ما طبع منه ، وما أهمل ، فبلغ خمس مئة وتسعة وعشرين بيتا ، (٥٢٩) . أما ما أوردته نسخة الجامعة فبلغ خمس مئة وتسعين بيتا ، (٥٩٠) . وكان المشترك من الأبيات أربع مئة وستة وتسعين بيتا ، (٤٩٦) ، وبذلك يكون الأصل قد انفرد بثلاثة وثلاثين بيتا . وتكون الجامعة قد انفردت بأربعة وتسعين بيتا من شعر المتنبى ، يتصل بها شعر كثير من شعر الشعراء الذين أخذ عنهم ، فلم يورد المحقق منها الا بيتا واحدا يتيما (ص ١١٩) ، وأهمل الثلاثة والتسعين بيتا . ولما نبهه الأستاذ السيد أحمد صقر الى هذا النقص ، لم يخنع للحق ، بل تنمر وفاخر بما انفرد به الأصل ، ولعل الأرقام السابقة تبين له أن ما انفرد به الأصل هو ثلث ما انفردت به نسخة الجامعة ، فاذا فاخر بنشر ثلاثة وثلاثين بيتا (وهو فى الحق لم ينشرها كلها لأن ثلاثة منها وقعت فى الأوراق الثمانى) فيجب أن يعترف بتقصيره حين أهمل ثلاثة وتسعين بيتا . واذا ضممنا هذه الزيادة ، وقد بلغت احدى عشرة ورقة الى الأوراق الثمانى ، كان مجموع ما أسقطه تسع عشرة ورقة . أما عدد الأوراق التى طبعها فثمان وستون ورقة بعد اسقاط الأوراق الزائدة فى أول الكتاب وفى وسطه . فكان ما أسقطه من نسختى الكتاب يجاوز الخمس . وكنت أحب له أن يتحلى بشىء من الجد والصبر ، وهو يتناول كتابا من كتب التراث ، فلا ينزل به ما أنزل .

وبعد فقد بينت أن النسختين معا ناقصتان ، وهما لذلك لا تكفيان ، ولا بد من البحث عن نسخ أخرى تساعد المحقق على ابراز صورة أدنى الى الكمال . وقد ذكر بروكلمان فى كتابه : تاريخ الأدب العربى ٢ : ٥٨ ، (ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار) أن مخطـــوطة للابانة فى بطرسبرج ، وأخرى فى اكسفورد ، فكان عليه أن يبذل جهده ليحصل على صورتين لهما ، فيؤدى بذلك حق العلم ، ويوفى العمل حقه .

الأصل الثانى من أصول النشر ــ الأمانة فى نقل النصوص ، فالمحقق لا يملك حق الحذف والتغيير والعبث بالنصوص على هواه ، بل عليـــه أن يكون عارفا حق الأمانة التى بين يديه ، يؤديها على أحسن الوجوه وأكملها . فان عرض فى النص خطأ يجب تغييره كان لا بد من الاشارة الى أصل الكلام ، والتنبيه عليه ، فلعل للكلام وجها من الصواب غفل عنه . اما التغيير والحذف دون تنبيه على الأصل فضرب من العبث لا يرضاه عاقل لنفسه . ولكن الأستاذ أقدم على التغيير والحذف دون سند أو دليل ، بل دون اشارة الى مافعل فى كثير من الاحـــوال . ومثل هذا يضعف الثقة بالنص المطبوع . وسأذكر من الأمثلة ما يؤكد ما قلت حرفا حرفا .

١ ــ ورد فى ص : ٢١ « سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وأكرمه ، وجمع له من المحاسن ما بعثره فى كل من تقدمه » وعلق الأستاذ على العبارة بقوله : « وردت هذه العبارة فى جميع النسخ مضطربة غير واضحة ولعل ماكتبتــه هو الصحيح الذى يستقيم به المعنى ، وهو قريب من عبارة الأصل . وفى الصبح : وجعل له من المحاسن ما فضل به كل من تقدمه ، وهو قريب مما أثبت » فاغفل ايراد النص المضطرب فى التعليق ، ولعله لا اضطراب فيه ، وهو ما حدث ، فقد نبه الأستاذ صقر فى مقالته الى أن العبارة فى مخطوطة الجامعة سليمة وهى : « وجمع له من المحاسن ما لم يعشره فيهـا كل من تقدمه » فلا يصح اطلاق الدعوى بأن العبارة فى جميع النسخ مضطربة غير واضحة . ولكن الناشر لم يقتنع بهذا الرد الواضح ، وادعى أنه اورد روايتين سليمتين ، احداهمـا مستخلصة من نسخة الدار ، والأخرى واردة بالنص فى الصبح . وهو رد يحمل فى طياته الاصرار على تجاهل هذا الأصل من أصول النشر الملزم بايراد عبارة النص التى اضطرب أمرها على المحقق ، ليستطيع القارىء الموازنة ، ويقطع برأى صحيح فيما بين يديه من عمل . ويبدو عجبا عاجبا أنى حين عدت الى نسخة الدار (وجه الورقة ٥) وجدت العبارة صحيحة ، مطابقة لنسخة الجامعة : « وجمع له من المحاسن ما لم يعشره فيه كل من تقدمه » فأين الاضطراب فى العبارة ؟! وما معنى اســـتخلاص رواية من نسخة الدار ، والرواية الصـحيحة ماثلة أمام العين ؟! ولم الاستعانة برواية الصبح مادامت العبارة واضحة سليمة بينة . انك لاتؤلف كتابا ، ولكن تنشر كتابا . وأول مبادىء النشر الحرص على ايراد عبارة المؤلف ، فان شككت فى شىء فلك أن تنبه عليه ، وأن تـأتى بالشواهد التى تؤيده ، أما أن تجيز لنفسك أن تعبث بالنص لأنه لا يرضيك ، أو لأنه اســـتعصى عليك معنـاه ، فشىء لم نسمع به .

٢ ــ ص : ٤١ « قال المتنبى :

وزائرة ، ما خامـــــر الطيب ثوبهـــــا
وكالمســـك من أردانهــــا يتضـــــوع »

وقد عدت الى الأصل فاذا فيه : « أتت زائرا » ، وطابقتـه نسخة الجامعة ، وشرح العكبرى . ولا يدرى أحد سبب عدول الناشر عن الاصل ، واغفاله الاشارة الى ما بدله .

٣ ــ ص : ٤٣ « قال الهمذانى » ، وترجم الناشر فى التعليق لبديع الزمان الهمذانى ، ثم قال ان اسم الشاعر فى نســـخة الجامعة ، ربع الهمذانى ، وقد عدت الى الأصل فاذا فيه ربع الهمذانى أيضا . فالنسختان تجمعان معا على أنه ربع الهمذانى وليس بديع الزمان الهمذانى . ولم تبد لى حكمة حذف الاسم من النص ، والترجمة لبديع الزمان .

٤ ــ ص : ٤٤ « ابن حماد الكاتب » لم يحسن المحقق قراءة الأصل ، فحذف الاسم الأول ، ولواستعان بنسخة الجامعة لعرف أنه زنبور . وقد هجاه أبو نواس بقصيدة فائية فى ديوانه ، أورد طائفة من أبياتها يموت بن المزرع فى كتابه سرقات أبى نواس . وذكر ابن منظور شعرا له وضعه على لسان أبى نواس ، فى كتابه أخبار أبى نواس . وذكر ابن النديم أنه شاعر يقع شعره فى خمسين ورقة .

٥ ــ ص : ٧٤ « لبكر بن النطاح

ولو لم يكن فى كفـــــه غير روحــــه
لجاد بهـــــا فليتق الله ســـــائله »

وحذف المحقق بقية الكلام وهو : «ضمنه أبو تمام فى قصيدته» ثم علق عليه فقال : « والبيت من شعر أبى تمام فى مدح المعتصم بالله » وكان أولى به أن يثبت النص لأنه يؤيد روايات أخرى جاءت فى كتب الأدب والنقد ، ولأنه قبل كل شىء مؤتمن على النص فلا يجوز له الحذف .

٦ ــ ص : ٨٣ « لابى جعفر محمد بن يزيد الجزرى ، خـــدم موسى بن عيسى » . والنص فى المخطوطتين : « لأبى جعفر محمد ابن يزيد البشرى الجزرى ، خدم موسى بن عيسى بن فرخانشاه » فاسقط المحقق كلمتين من سطر واحد ، ولو درى لعرف أن المؤلف العميدى قد تعمد ذكرهما ليزيل التباسا يقع من حذفهما

٧ ــ ص : ٨٤ « لأبى بكر (محمد) بن ابراهيم الفقيه

يا من رمــــاه الدهـــــر عن قوســـــه
بأســـــهم عاقرهـــــا قاتـــــل »

وفيه تحريف صحته ما ورد فى الأصل والجامعة « عائرهـــا قاتل » . يقال : جاءه سهم عائر فقتله .

٨ ــ ص : ٨٧ ، حذف الناشر مطلع قصيدة أبى العتاهية .

٩ ــ ص : ٩٧ ، « المنصور النمرى » وهو يوهم أنه منصور بن سلمة بن الزبرقان النمـــرى الذى ترجم له فى الذيل ، لأنه المعروف الشهير الذى كثرت أشعاره وأخباره فى كتب الأدب ،

والذى ينصرف الذهن اليـه اذا أطلق اسمه ، ولكن المحقق لم يكن أمينا فى النقل ، وكلمة الأصل هى : « لمنصور بن بجـرة النمرى » وهو شاعر من الشراة ، له مرثية فى الوليد بن طريف الشارى . ومثل هذا الصنيع الذى قام به المحقق يسميه أصحاب الجرح والتعديل بالتدليس . وكرر ذلك مرات كثيرة . ففى ص : ١٠٧ « للعبدى من أبيات قليلة له » وهى فى الأصل : « لأبى هفان المهـزمى العبدى .. » ، ص : ١١٠ « أبو عمرو محمد بن العمراوى البصرى » وهو فى الأصل : « أبو عمرو محمد بن أحمد العمراوى البصرى » ، ص : ١١٩ « عاصم بن محمد المدنى » بحذف كلمة المبرسم التى وردت فى النسخة ، ص : ١٢٨ « محمد ابن صبيح البصرى أبو مسلم » بحذف « صديق جمـــاز » ، ص : ١٣٠ « موسى بن عمران » وهو فى النسختين : « مويس بن عمران » بالتصغير . وهذه الأشياء التى يراها الناشر صغيرة ، انما أتى بها المؤلف لأن لها شأنا فى الدلالة على عصر الرجـل وصلاته بالناس والكشف عن بعض ما خفى من أمره .

واذا كان الناشر قد أباح لنفسه أن يحذف أشياء من صلب الكتاب ، فبديه ألا يلقى بالا لتلك التعليقـات التى أثبتت فى الهامش ، والتى تساعد فى معرفـــة أذواق الناس الفنية ، وقراءاتهم فى عصر نسخ الكتاب ، والتى يحرص الناشرون على اثباتها فى هامش الكتاب .

الأصل الثالث من أصول النشر ـ أن يشير الناشر الى اختلاف النصوص فى النسخ ، فقد يكون فى رواية منها ما يفيد الباحث. ونحن نعلم جميعا أن اختلافا كثيرا قد وقع فى رواية الشعر خاصة ، ففدا أمرا مألوفا أن يشير الناشرون الى هذه الروايات فى مختلف النسخ . وليس للناشر أن يجعل من نفسه حجـة للترجيح بين الروايات ، واصطفاء واحدة منها ، وحذف سائرها. ان هذا عمل ثان يأتى بعد اثبات الروايات المختلفة ليكون الاختيار على بينة . فقد يأتى ناقد أدبى ذواقة متفرغ لبحث ، فيرى غير ما يرى الناشر ، ويرجح غير ما رجحه ، فاذا ما كان لناشر عالم أن يحذف شيئا من الاختلاف ، فهو ما كان واضح التحريف، بين الخطأ ، قد حدث أثرا من تحريف النساخين الجاهلين : ولكن الذى لا يقبل أن يكتفى الناشر بايراد رواية محرفة أو مرجوحة ، وردت فى نسخة ليسكت عن الرواية الصحيحة أو الراجحة التى وردت فى النسخة الأخرى ، تجاهلا أو اهمالا ، وهما أمران أحلاهما مر .

ولقد كان موقف الأستاذ من اختلاف النسخ التى بين يديه عجيبا ، كان تارة ينسب الى النسخ فى تعليقاته ما ليس فيها ، وكان تارة أخرى يكتفى بايراد رواية ، ويتجاهل الرواية الأخرى. ويبدو شذوذ عمله حين تراه يثبت الرواية المحرفة أو الناقصة ، ويغفل الرواية الصحيحة أو التامة . وقد أهمل نسخة الجامعة الثمينة أحوج ما كان اليهـــا ، ولو كان استشارها لأسعفته بالصواب ، ولجنبته كثيرا من المزالق .

١ ـ فمن أمثلة التحريف التى جرها أتباعه ما ورد فى الأصل واغفاله الرجوع الى نسخة الجامعـــة ما ورد فى ص : ٣٧ « أبو البيد البصرى (صحته أبو البيداء) :

مكارم تملأ سمع الاصـــم (م) عجبا ، فينكرها الأبكم »

قوله : « فينكرها الأبـــكم » تحريف . ولو عاد الى نسخة الجامعة لارتضى روايتها : « وينشرهـــا الابـكم » . ص : ٥٧ « البحترى :

تلقـاه يقطر سـيفه وسنانه وبنان راحته دما ونجيعا »

وصحته فى نسخة الجامعة المطابقة لما فى الديوان والوساطة : « وبنان راحته ندى ونجيعا » ، ص : ٨٥ « لمحمد بن عيينـــة ابن المهلب ... » وصحتـــه فى نسخة الجامعـــة « محمد بن ابى عيينة » وكل من يدعى أبا عيينة من آل المهلب ، فأبو عيينـة اسمه . ص : ٧٥ « كثير عزة :

أريد لأنسى ذكرها فكأنمـــا تمثل لى ليلى بكل مكان

وصحته ما فى نسخة الجامعة ، لوح (٢٩ ـ أ : « تمثل لى ليلى بكل سبيل » فالبيت من قصيدة لامية تجدها فى ديوانه وفى كتب الادب والشـــواهد كأمالى القالى ، والأغانى ، والكامل ، وشرح شواهد المغنى . وكذلك الشأن فيما رواه ص : ٩٣ ، « أبو العتاهية :

ان المطـــايا تشتكيك لأنهـــا قطعت اليك سباسبا وقفارا »

وصوابه ما فى نسخة الجامعة ، لوح (٤٨ ـ ب) : « قطعت اليك سباسبا ورمالا » فالبيت من قصيدة لامية شـهيرة مدح بها أبو العتاهية عمر بن العلاء ، ورويت طائفة من أبيـــاتها فى ديوانه : ٢١٦ ، ٣١٧ ، وفى الاغانى ٤ : ٣٨ ، وأورد فى ص : ١٠٥ قول جهم بن عوف يصف صحراء :

تعشـــــقتها والليــل كدر نجـــومه
وضاقت على الخريت فيها رحابهـــــــــا

ولكنه فى نسخة الجامعة « تعسفتها » بالسين والفاء فى غاية النصاعة . وفى ص : ١١٦ « أبو الحسن ابن بنت الحارثى » والاسم صحيح فى نسخة الجامعة « ابو على الحسن بن وهب الحارثى » . فى ص : ١٣٩ بيتان لبشار كثر فيهما التحريف وصوابهما فى نسخة الجامعة ، وقد نقلهما عنها صحيحين فى تعليقة أتت ص : ١٧٠ ، فى غير موضعها . فى ص : ١٣٩ قول داود ..

به ازدهت الدنيـــا وسرت واشـــــرقت
بذكـــر المعانى فى صـــدور المجـــالس

وفيه تحريف صوابه فى نسخة الجامعة ، لوح (٢٦ ـ ب) :

به ازدهت الدنيـــا وسـرت ، وأشـــرقت
بذكـــر معاليه صـــدور المجـــالس

وكذلك تصحف على الناشر فى الصفحة نفسها قول المتنبى :

أنت الذى نجـــح الزمـــان بذكـــره
وتزينت بحديثـــه الاســـمار

ولا معنى لنجاح الزمان فى البيت ، وصوابه فى نسخة الجامعة وديوان المتنبى « بجح » بالباء ، أى : فرح . ص : ١٢٣ لغنى بن مالك :

أعـــداء ، ما وجـدى عليـك بهـــين
ولا الصبر ان أعطيتـه بجميـــــل

وعلق عليه بقوله : « نسخة الجامعة ترويه هكذا .. وهى الرواية الصحيحة » وقد أحسن حين اختار رواية نســخة الجامعة ، ولكنه أبى الا أن يضم اليها خطأ ، فاختار أن ينقل ضبط اسم الشاعر عن الاصل ، وأغفل ضبط نسخة الجامعة فـلم يشر اليه ، ولو اختاره لاختار الضبط الصحيح وهـو عتى بن مالك (بالعين المهملـــة ، والتاء المثناة من فوق ، وعلى صيغة التصغير) ، وهو شـاعر حماسى ورد بيتـه السابق فى مقطوعة رواها له أبو تمام يرثى بها صديقه العداء .

٢ ـ وكان من اغفال الناشر مراجعة نسخة الجامعة أن ندت عنه أبيات سقطت من الاصل ، ووردت فيها . والحديث هنا لا يتناول الا ما اشتركت فيه النسختان وأتيح للناشر أن يطبعه . مثال ذلك ماورد فى ص : ٤٤ لمحمد بن كناسة الأسدى :

ترى خيـلهم مربوطة بقبـــــــابهم
وفى كـل قلـب من ســنابكها وقـــع

فقد سبق فى نسخة الجامعة ببيت يتقدمه :

وفرســان هيجـاء ، كـرام نفوســــهم
لهم فى المعـــالى حيثما فاخــــروا شرع
ترى خيــلهم مربـــوطة بفنائـــهم
وفى كــل قلــب من ســنابكها وقـــع

وأورد فى ص : ٥٩ بيتى العونى ، وأسقط بعدهما قول أبى الجويرية العبدى وقد جاء فى نسخة الجامعة ، لوح (٢٠ـأ) ،

وما زال يعطينى ومـــالى حاســـد
من النـــاس حتى صرت أرجى وأحـــد

حقا ان الأستاذ قد أعيته الحيلة فى نسخة الجامعة ، فـلم يستطع أن يضم أشتاتها التى انتشرت عليه ، وما كان يجب أن يورده فى ص : ٥٩ ، أورده فى غير موضعه ، تعليقة فى ص : ١٧٦ ، وأورد فى ص ٧٣ ، ثلاثة أبيـــات « لابن ادريس الأعور

وهو من أولاد مروان بن أبى حفصة « والأبيات فى نسخة الجامعة ، لوح (٤٠ ـ ب) ، اربعة ، وثالثها الساقط :

وما اقامت بها الا لفجعتها
خرت ضفائرها عن فاحم أرج

وصواب اسم الشاعر كما فى الجامعة : « ابو سليمان الاعور وهو ادريس من أولاد مروان ابن أبى حفصة » وقد جاء ذكر له فى كتاب الأغانى ، وفى الفهرست لابن النديم ، وورد فى ص : ٨٦ أبيات لمعبد بن طوق البصرى ، وما يقابلها من أبيات المتنبى . ومما ورد لمعبد :

وكنت أحسب ما بينى وبينكم
من الصداقة قربى توجب الذمما

ولم يورد الناشر بيت أبى الطيب المأخوذ عنه ، ولو رجع الى نسخة الجامعة لوجد فيها قوله :

وبيننا ان رعيتم ذاك معرفة
ان المعارف فى أهل النهى ذمم

واورد فى ص : ١١٥ قول البحترى :

وأكون طورا مشرقا للمشرق الـ
أقصى ، وطورا مغربا للمغرب

ولم يات بقول المتنبى المأخوذ منه . وهو فى نسخة الجامعة ، لوح (١٠ ـ ب) :

فشرق حتى ليس للشرق مشرق
وغرب حتى ليس للغرب مغرب

فى ص : ١٢٣ ، أرجوزة لسابق البربرى ، وقد سقط من الأصل بيتان مشطوران جاءا فى نسخة الجامعة :

لا در در معشر أنجاس
سادوا وقادوا من بنى العباس
عاشرتهم فضيقوا أنفاسى
كأنهم من ثقلهم مراسى

تحب دنيانا خساس الناس
ما أشبه الأجناس بالأجناس

والعجب أن الناشر يشير فى الأرجوزة الى تحريف وقع فى المطبوعة والنسخة الثانية ، ويهمل ما ورد فى نسخة الجامعة . وأورد فى ص : ١٥٦ ، بيتى خالد بن يزيد الكاتب ، وأسقط بعدهما ثلاثة أبيات لبشار بن برد جاءت فى الجامعة ، لوح (٥٤ ـ ب) :

ليلى طويل كأن الفجر منهزم
عن الظلام ، وخلف الصبح أهوال
فلا وصول الى من قد كلفت بهم
ولا تخف عن المشتاق أثقال
ولم أعش سلوة من بعد بعدهم
لكننى لصروف الدهر حمال

وبديه أن ما قاله الناشر معلقا على بيتى خالد بن يزيد خطأ محض ، ليس هذا موضعه ، اذ سبق وروده ص : ١٤٦ من المطبوعة .

٣ ـ ومن أمثلة اصرار الناشر على التغاضى عن روايات نسخة الجامعة ، وهى رواياتصحيحة ، طابق أكثرها رواياتالدواوين، ماورد فى ص : ٣٣ ، « قال المتنبى » :

كثير سهاد العين من غير علة
يؤرقه فيما يشرفه الذكر

ولم يشر الى رواية نسخة الجامعة : « يؤرقه فيما يشرفه الفكر » وهى رواية الديوان . وكرر الأمر ص : ٣٥ فى قول ابن الرومى « الحب ريحان الفؤاد وراحه » فأهمل الاشارة الى رواية الجامعة : « الحب ريحان المحب وراحه » وهى فى الديوان . وأورد فى ص : ٤٢ ، بيتا لابن الرومى ، وآخر للمتنبى ، وأشار فى التعليقين ١ ، ٢ ، الى رواية الديوانين ، ولكنه تعمد أن يغفل أن نسخة الجامعة قد أوردت رواية الديوانين ، اصرارا على تجاهل المبدأ الملزم بذكر رواياتالنسخ الصحيحة ، فضلا عن أن هذه الروايات المغفلة قد طابقت رواية الدواوين .

٤ ـ ومن أمثلة التعليق المضلل ما ورد فى ص ٤٥ « لعلى بن المنجم من أبيات يغنى بها » وعلق بقوله : « يغنى بها ، زائد فى النسخة الاصلية » ونسى أنها واردة فى نسخةالجامعة ، ومثله ما علقه على بيت ابى تمام ص ٦٠ ، اذ قال : « هذا البيت وبيت المتنبى بعده وردا فى النسخة الأصلية ، ولم يردا فى سائر النسخ » . ولو عاد الى نسخة الجامعة لطالعه فى اللوح (٢٤ ـ أ) . واورد فى ص : ٦٦ « للمموج الرقى

نفسى فداء غزال قد برى جسدى
ايعاده ، وتلا الايعاد أعراض

وعلق على كلمة « ايعاده » بقوله : « هكذا فى النسخة الأصلية ، وفى سائر النسخ : « ابعاده » وليس ماعلقه صحيحا ، فقد رويت بالياء المثناة واضحة بينة وعلى غاية من الضبط فى نسخة الجامعة . وورد فى ص : ٧١ « فاذا هما اجتمعا لنفس حرة » وعلق بقوله : « هكذا فى جمع النسخ ما عدا الأصل فهى مرة » وهو غير صحيح لأنها فى نسخة الجامعة مرة بالميم ، واضحة بينة . وورد فى ص : ٩١ « للعونى » وعلق بقوله : « هكذا فى الأصل ، وفى سائر النسخ : لبعضهم » ورجعت الى نسخة الجامعة ، لوح (٦٨ـأ) فوجدتها تصرح بذكر العونى .

٥ ـ ومن أمثلة التعليق المضلل أن يدعى على النسخ أو على احداها ما ليس فيها ، فقد ورد فى ص : ٥٤ « ثابت ابن قطنة العتكى » وعلق بقوله : « هكذا ، وضبطه الأغانى : ثابت قطنة » وفحوى هذا التعليق أن النسخ أوردت كلمة ابن ، التى اثبتها فى المطبوعة ، وقد عدت الى الاصل والجامعة فوجدت الاسم فيهما « ثابت قطنة العتكى » بغير ذكر كلمة ابن . فما معنى هذا التعليق ؟ ! أخشى أن أقول ان الناشر لم يعد الىالنسختين واكتفى بالعودة الى الطبعة الأولى التى اعتمدت علىالنسختين ١ ، ٢ ، كما سماهما ثم قال ما قال . وعلق الناشر فى ص : ٦٧ ، على ختام الجزء الأول بقوله : « هذه عبارة النسخة الأصلية » وقد اخطأ فى تعليقه ، لأن العبارة ماخوذة من النسخة ١ ، وهى تخالف ما جاء فى الأصل . وورد فى ص : ٨٨ « لابن الرومى من قصيدة دالية مطولة يمدح بها صاعدا » وعلق الناشر على الكلمة الأخيرة بقوله : « فى جميع النسخ : صاعد » وعدت الى الجامعة فاذا هى تروى «يمدح فيها صاعد بن مخلد » خلافا لما ادعاه . وورد فى ص : ٩٣ « المتنبى » .

وكلما فاض دمعى غاض مصطبرى
كأن ما فاض من جفنى من جلدى »

وعلق بقوله : « وردت فى جميع النسخ ، كأنما ، متصلة ، والصحيح ما أثبتناه » وقد رجعت الى الأصل والجامعة فوجدت فيهما « كأن ما » ، وورد فى ص : ١٤٦ « عبد الله بن عبد الله ابن طاهر » وعلق عليه : « صحته : عبيد الله بن عبد الله » وقد عدت الى النسختين فوجدت الاسم الأول فيهما صحيحا واردا بصيغة التصغير ، وكان من الخير أن يحسن الناشر القراءة بدل أن يسرع الى التخطئة . ومثل ما ورد فى ص : ١٧٣ « ذكر الصبا ومرابع الايام » وعلق عليه بقوله : « وفى الديوان ، الارام بدل الايام ، ورواية الديوان صحيحة » وقد عدت الى النسختين فوجدت أن الكلمة فيهما الآرام ، مثل رواية الديوان .

٦ ـ ومن أمثلة التعليق المضلل ارشاده الى روايات النسخ المحرفة واغفاله الصحيح منها . فقد ورد فى ص : ٤٦ ، « شعر كعب بن معدان الأشقرى » وعلق بقوله : « فى النسخة المطبوعة : سعدان ، وفى الأصل : الاشعرى والصحيح ما أثبتناه » فاكتفى بذكر المحرف ، ونسى فى غمرة زهوه أن يشير الى ما فى نسخة الجامعة وهو الصواب الذى كان يجب تقديم ذكره . وكرر ذلك فى مواضع كثيرة من كتابه ، من ذلك ما جاء فى ص : ٦٤ ، فقد علق على قول المتنبى : « ليس هما ما عاق عنه الظلام » بقوله : « جاء فى كل النسخ : عند الظلام ، وهو تحريف من النساخ » والحق أنه لا تحريف فى نسخة الجامعة . وجاء فى ص ٨٠

« لوزير العروضي مولى طيفور » وعلق عليه بقوله : « وصحته رزين العروضي » ، وكرر الأمر في ص ١٦٦ ، ولكنه لم يذكر أن الاسم صحيح في الموضعين في نسخة الجامعة . وورد في ص : ١٠١ « محمد بن الفضل الجرجراي » وعلق بقوله : « هكذا في الأصل ، وفي سائر النسخ : محمد بن أبي الفضل ، وصحة الاسم : محمد بن الفضل الجرجرائي » والاسم صحيح في نسخة الجامعة . وفي ص ١٠٤ « ليحيى بن هلال العبـــدى » وعلق بقوله : « هكذا ، وصحته ابن بلال » وهو تعليق يوهم أن النسخ جميعا أوردت الاسم خطأ ، والحق خلاف ذلك فقد ورد صحيحا في نسخة الجامعة ، وكان النهج العلمي يقتضيه أن يعلق بقوله : « ورد في نسخة الجامعـة ، لوح (٤٩ ـ أ) ، يحيى بن بلال العبدى ، وهو الصحيح » ثم يعقب على ذلك بما يشاء من براهين. أما اخفاء رواية الجامعة فطمس لروح النشر الصحيح . وتكثر أمثال هـذه التعليقات في الصفحـات : ١٢٥ ، ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٦٩

٧ ـ ومما يتصل بسابقه ما ورد في ص : ١٥٣ « مروان بن سعد » فقد علق عليه الناشر بقوله : « هكذا ، وصحته سعيد » ومثل هذا القول يدل بداهة على أن الاسم محرف في النسختين، وأن الناشر قد صححه معتمـــدا على نصوص الكتب الأخرى . ولكن الأستاذ السيد أحمد صقر نبه الناشر في مقالته الى أن هذا التعليق يخالف أصول النشر ، لأن الاسم في نسخة الجامعة صحيح فكان جديرا بالناشر أن يقول : « ورد في مخطوطة الجامعة مروان بن سعيد ، وهو الصحيح » ويأتي بعد ذلك بأســـانيد الصحة . واذا جاز للناشر أن يهمل الاشـــارة الى الروايات الصحيحة في النسخ التي ينشر عنها ، فما فائدة هذه النسخ ؟! والعجب أن الناشر لم يقبل قول الناقد ، ورد عليه رد من تجاهل ما دعاه اليه ، ولو كان منصفا لاعترف له بخطئه في تجـــاهل المخطوطة ، وهو تجاهل كثر وتعدد ، بل تجاوز التجاهل في مواضع عدة ، لينسب الى النسخ ما هي براء منه على ما تشهد به الأمثلة التي سلفت .

٨ ـ ومن التعليقات العجيبة تعليق الناشر على بيتين لعثمان ابن عمارة الخريمي وردا في ص ١٥٧ ، فقـد قال : « وأوردت نسخة الجامعة بدل بيتي عثمان بن عمارة ، بيتين لأبي أحمـد الخراساني لا علاقة لهمـا ببيتي المتنبي » وقد حاولت أن أفهم معنى لهذا الكلام فلم أفلح . أين البيتان ؟! وما مناسبتهما ؟! ان أبا أحمد الخراساني لم يرد ذكره الا مرتين (ص : ٦٩ ، ١٥٠) بين العميـدى فيهما ما أخذه المتنبي عنه ، فأين البيتان اللذان تحدث عنهما الناشر مبينا ألا علاقة لهما ببيت المتنبي ؟! يخيل الى أنه سيطول تعبه وهو يبحث عنهما دون جدوى .

ان الأمثلة على اخلال الناشر بمراجعة النسخ ، واغفـــاله رواياتها ، ونسبته اليها ما ليس فيها ، أمثلة لا تنفد . وقـد سبقني الى ذكر طائفة منها الاستاذ السيد أحمد صقر بمقالته . ولكن هذه الأمثلة جميعا : ما أورده الأستاذ السيد وما أوردته ، قل من كثر مما أتاه الناشر ، وكأنه لم يسمع بتبعات الناشرين الثقال التي يلزمهم بها المنهج العلمي ازاء مخطوطات السلف الأقدمين .

الأصل الرابع من أصول النشر ـ أن يكون الناشر المحقق على حظ من الثقافة والمعرفة يكافيء مادة الكتاب الذي يتولاه ، ويتيح له أن يقوى على تقويم النص ان اعتوره تحريف ، ليبرزه سليما وافرا . وقد غالى المنهج الذي ارتضاه المحققون في التأكيد على هذا الجانب ، وبين المزالق التي يتردى فيها من لم يؤت زادا يمكنه من متابعة السير في طريق التحقيق ، فلا يصح أن يتصدى لكتاب أدبي تمور صحفه بالشعر وأسماء الشعراء من قلت بضاعته من الرواية ، وقصر باعه في الاطلاع على دواوين الشعر وطبقات الشعراء ، ولم يألف مصاحبة الكتب وأسفار اللغة . وأمر آخر ألزم به المنهج الناشرين ، هو أن يمضوا في عملهم وفق خطـــة بينة ، يلزمون بها أنفسهم في التحقيق ، وانك لتقلب صـحائف الكتاب يتولاه ناشر قدير ، فتحس بأنه قد مضى على أسس واضحة التزمها ، فهي تطالعك بوجهها في كل صفحة من كتابه ، وان لم يشر اليها ، ولا كذلك الناشر الضعيف الذي تجذبه الأهواء فاذا هو يتخبط في عمله على غير هدى ، لا يدرك أن النشر على النهج العلمي يتطلب في كثير من الكتب التزاما لا يقل بكثير عن التزام المؤلف .

وكتاب الابانة الذي نشره الأستاذ البساطي مثل لهذه الكتب التي يتولاها ناشرون ضعاف ، لم يرزقوا المعرفة التي تمكنهم من تقويم الكتب التي تقع في أيديهم ، ولم يلتزموا نهجا يسيرون عليه في تحقيقهم . ويكفيني لايضاح ما قلت أمثلة يسيرة مما طفحت به صحائف الكتاب .

١ ـ في ص ٢٢ : « فصاح وقال .. ان للمتنبي غلمانا وأتباعا أجل من هذا البليد المجهول . من أي قبيلة هذا العاجز .. فقلت : عافاك الله ، حديثنا في الابداع لا في الأتبـاع ، وفي الآداب لا في الأنساب » وعلق الناشر بقوله : « الابداع : الابتكار، والاتباع : المحاكاة » فدل على انه لم يفهم قول العميدى الذي يرد به على قول مناظره : ان للمتنبي غلمانا وأتباعا أجل من هذا البليد .. فيقول له : حديثنا في الابداع لا في الاتباع ، والأتباع هنا جمع تبع. والعجب أن اللفظة قد ضبطت في نسخة الجامعة : لوح (٣ ـ ب) ضبطا لا يسمح بأن يغلط في قراءتها غالط .

٢ ـ في ص ٢٦ « قال العلوى الكوفي ، المعروف بالحماني » وعلق الناشر بقوله : « لم أعثر على هذا الاسم في جميع كتب التراجم » وانها لكلمــة كبيرة لا يجرؤ عليها الا من ملأ الكبر عطفيه ، أما العلماء الأعلام فهم يدركون أنهم أعجز من أن يحيطوا بجميع كتب التراجم ، فيقول قائلهم اذا جهل انسانا : « لم أقف على ترجمته » فيؤدي بذلك حق العلم ، ولا يتطاول في الدعوى ليزعم أنه ألم بجميع كتب التراجم . واني لا أريد للأستاذ أن يرهق نفسه في البحث ، وأنصح له أن يرجع الى مروج الذهب (ط ١٩٣٨ ، بتحقيق الاستاذ محيى الدين عبد الحميد) ٤ : ٩٥ ـ ٩٨ ، وسمط اللآليء : ٤٣٩ ، وجمهرة ابن حزم : ٥٢ ، وأعيان الشيعة ٢/١ : ١٧٢ فسيعرف من أمر الشاعر ما جهل . فان شق عليه ذلك فأنا أحيله الى البصائر والذخائر (بتحقيق الاستاذ السيد أحمد صقر) ١ : ٢٠٢ ، ففي الهامش ما يرضى الاستاذ ويشفي تطلعه .

٣ ـ في ص : ٣٧ ، « قال المتنبي :

ان أيامنـــا دهور اذا غبـ ـت ، وساعاتنا القصار شهور »

وكان في ظني أن أول مبادىء التحقيق في كتاب يتناول شعر المتنبي أن يراجع المحقق جميع الأبيـــات على الديوان . ولكن الأستاذ لم يلتزم بما يفرضه المنهج ، فوقع فريسة لهذا الخطأ الكبير حين نسب الى المتنبي بيتا ليس له ، وانمـــا هو لأبي المعتصم ، أما بيت المتنبي الذي أسقطه فهو :

تدمى خدودهم الدموع وتنقضي ساعات ليلهم وهن دهور

ومثل هذا ما ورد في ص : ٥٢ « قال المتنبي :

هدية ما رأيت مهديهـــا الا رأيت الأنام في رجل

وكرره في موضع آخر فقـال : يستجمع الخلق في تمثـال انسان »

فنسب الى المتنبي شطرا لأبي نواس من قصيدة له في مدح الخليفة الأمين ، يقول فيها مخاطبا ناقته :

يا ناق لا تســأمي أو تبلغي ملـــكا
تقبيـــل راحتـــه والركن ســـــيان
متى تحطى اليــــه الرحـــل ســـالمة
تستجمعي الخلق في تمثـــــال انسان

وكنت أتمنى للأستاذ أن يجد في عمـله ، ويصبر على معاودة الديوان ، ليجنب طبعته مثل هذه الهنات .

٤ ـ في ص : ٤٨ « صالح بن أبي حيان الحلبي الطائي » وعلق عليه بقوله : « صحته كما ورد في الصبح : صالح بن

جيارى » وهو تصحيح فيه من الجهل ما تشاء . وهل يجوز تصحيح اسم جاءت به النسختان اعتمادا على طبعة الصبح المحرفة فى هامش العكبرى ، والاستاذ البساطى أول من يعرف كثرة ما فيها من التحريف والتصحيف ، والا فكيف نفسر ابتعاده عنها فى كثير من أسماء الأعلام التى وردت فيها وتمسكه بضبط الاصل ؟! وامر ثان نحب أن نقوله له وهو أن طبعة الصبح الدمشقية تروى الاسم : صالح بن حيان ، فلم آثر الطبعة الاولى على الثانية ؟! ان تصحيح الأعلام لا يرتجل بمثل هذه السهولة واليسر ، واعتمادا على طبعة هو اول من تجنبها فى مواضع كثيرة . ولا يصح تغيير ما ورد فى النسخة الا بنقل ضابط صحيح . وكرر هذا اللون من التصحيح فى اسم أبى بكر برمة ، وقد رد فى الابانة ثلاث مرات (ص ٣٢ ، ٨٤ ، ١٢١) بهذا الضبط ، ففيره الى عرفة ، ولما سئل عن دليله فى التصحيح أجاب بانه النسخة المطبوعة من الصبح ، وما أظنه جادا فى كلامه ، ولا مقتنعا بحجته ، ولو ألزمناه بها لاضطررناه أن يغير كثيرا من أسماء كتابه ، لأنها وردت محرفة فى الصبح . وقد بين الاستاذ صقر فى مقالته خطأ ما ذهب اليه الناشر فى تصحيح برمة ، ودله على صحة الاسم استنادا الى ما ورد فى تاريخ بغداد ، وانباه الرواة ، ومعجم الشعراء ، ومعجم الأدباء ، وبغية الوعاة ، ولكنه لم يقتنع بكل هذه النصوص . ولست أزعم انى أقدر من الاستاذ صقر على الاقناع . ويعيد الناشر المسألة مرة ثالثة فى اسم الامير الشاعر عبد الله بن طاهر ، فقد أورد العميدى شعرا له فى أربعة مواضع من كتابه (ص ٧١ ، ٩٨ ، ١١٨ ، ١٥٢) وقد غير الناشر الاسم فى ثلاثة مواضع فجعله عبيد الله بن طاهر ، دون أن يشير الى ذلك ، كان من حقه هذا التغيير ، ومخالفة اجماع النسخ . أما اشارته الى التغيير فجاءت فى ص : ٩٨ ، اذ قال : « صححته كما جاء فى يتيمة الدهر ، عبيد الله ، وكذلك فى معجم الشعراء ، لا عبد الله ، كما جاء فى النسخ » ويخيل الى القارىء أن الثعالبى والمرزبانى قد أوردا فى كتابيهما البيت منسوبا الى عبيد الله ، فاذا حقق الامر لم يجد شيئا من ذلك ، وانما هو مزاج الناشر وولوعه بالتصحيح . بل ان البيت نفسه قد ورد فى الوساطة والعكبرى ، وهما من مراجعه ، منسوبا الى عبد الله بن طاهر . ويحار المرء فى تعليل ما اقدم عليه ، فكتب الأدب والتراجم تذكر أن الامير عبد الله بن طاهر كان أديبا ذواقة ، جيد الغناء ، مليح الشعر ، وتذكر له طائفة من الاشعار فى معان مختلفة . وكذلك تتحدث الكتب عن ابنه عبيد الله ، وانه كان مترسلا شاعرا ، وأن له ديوان شعر . فما الذى دفع الاستاذ أن ينكر الشعر على الأب ليثبته للابن وحده ، وقد عرفا معا بقول الشعر . انى لأعترف بعجزى عن فهم ما قصد اليه بعمله .

٥ ـ فى ص : ٥٤ « قلبه البحترى فقال :

ملك له فى كل يوم كريهة … اقدام غر ، واعتزام مجرب »

وعلق بقوله : « نسب العكبرى هذا البيت لحبيب » ووقف به القلم ليترك قارئه فى حيرة ، فكان كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا ابقى . وواجب التحقيق يدعوه أن يرجع الى ديوانى أبى تمام والبحترى ، وهما متداولان ، ليصحح النسبة . ولو عاد لقطع بانه للبحترى من قصيدته التى يمدح بها مالك بن طوق . ومثل ذلك ما فعله فى ص : ٥٦ فقد أورد : « لكثير عزة :

رمتنى بسهم ريشه الهدب لم يصب
ظواهر جلدى وهو للقلب صادع »

وعلق بقوله : « ورد بيت كثير برواية أخرى ، رواها العكبرى :

رمتنى بسهم ريشه الهدب لم يضر
ظواهر جلدى ، وهو فى القلب جارحى »

وكان التحقيق يملى عليه أن يعود الى ديوان كثير ، ليتبين الصحيح ، ولو عاد لعرف أن البيت من قصيدة حائية مرفوعة الروى ، ولأتيح له بذلك أن يصحح رواية الابانة ورواية العكبرى معا . وأعاد الأمر حين أورد فى ص ٧٨ قول البحترى :

سماحا وبأسا كالصواعق والحيا
اذا اجتمعا فى العارض المتراكم

فقال معلقا على الكلمة الاخيرة : « رويت : المتألق » ، وهو يشير الى رواية العكبرى . ولو عاد الى الديوان لقطع بصحة ما فى الابانة ، وخطأ ما فى العكبرى .

٦ ـ فى ص : ٧٧ « ابن المعتز :

وأرى الثريا فى السماء كأنها
خرد تبدت فى ثياب حداد

وقال معلقا على كلمة خرد : « فى جميع النسخ : قدم ، ولا معنى لها . والصحيح ما ذكرناه » ولا أظن أحدا يجهل معنى كلام الناشر وهو أن النسخ الاربع قد أجمعت على تشبيه الثريا بالقدم ، (كأنها قدم) . وأنه رأى أن كلمة قدم فى هذا التشبيه لا معنى لها ، فوضع بدلها لفظ خرد ليصح معنى البيت ، وقد نقد الاستاذ صقر ما أقدم عليه ، وبين له أن تشبيه الثريا بالقدم ، صحيح المعنى ، وأنه ورد فى ديوان الشاعر ، وذكره النقاد والبلاغيون مثلا لما قيل فى تشبيه الثريا بالقدم . ولكن الناشر أبى الا أن يرد على هذا الكلام الواضح بأن التبديل الذى أدخله على البيت جعله أفضل ، وكأنه يريد أن يوهم قراءه أن النقاش كان يدور حول ترجيح رواية على أخرى . وما هو كذلك . ثم راح ينعى على الناقد تحكمه وتمسكه برواية خاصة ، وتخطئة غيرها . وما كنت اريد للناشر أن يسلك هذا السبيل فى رده ، وكان أجمل به أن يسكت ، فقد صح فيه المثل : « رمتنى بدائها وانسلت » ، أليس هو الذى تحكم وأعلن فى تعليقه أن تشبيه الثريا بالقدم الذى ورد فى النسخ الاربع جميعا ، لا معنى له ولذلك رفضه وبدله . فاذا جاء عالم يدله على خطئه ، ويبين له صحة التشبيه ، كان جزاؤه أن يتهم بانه يتمسك برواية دون أخرى .

٧ ـ فى ص : ٧٩ « أبو زرعة الدمشقى

فى محل بين الوصال وبين الـ
هجر ، أرجو طورا ، وطورا أخاف »

وقال معلقا : « فى النسخة الاصلية وحدها ، أبو زرعة ، وهو الصحيح » ولو تمهل قليلا لأدرك أنه أخطأ . فصحة الاسم : ابن أبى زرعة ، فهو محمد بن سلامة بن أبى زرعة الكنانى الدمشقى . أما البيت فهو مضموم من بيتين هما :

فكأنى بين الوصال وبين الـ
هجر ممن مقامه الاعراف
فى محل بين الجنان وبين الـ
نار ، طورا أرجو ، وطورا أخاف

وانظر فى ذلك شرح العكبرى ١ : ٤٢٨ ، والوساطة : ٤٠٦ ، وسمط اللآلىء : ٥١٧

٨ ـ ص : ١٠٤ ، للناشىء بن الحسن ، وصحته : للناشىء أبى الحسن .

٩ ـ ص : ١١٥ ، « للقاسم بن محمد بن عبد الله النميرى المكنى بأبى الطيب نديم المعتز » وصحته : « نديم عبد الله بن المعتز » كما فى نسخة الجامعة ، ويؤيده ما جاء فى معجم الشعراء ، وفى معجم البلدان ٤ : ١٧٥

١٠ ـ ص : ١٣١ ، « ولعمرو بن الأهتم :

اذا المرء لم يحببك الا تكرما
بدا لك من أخلاقه ما يغالب »

وصحته : لم يحببك الا تكرها ، بالهاء .

١١ ـ فى ص : ١٣٣ ، « لابى عبد الله الزبير بن بكار بن عبد الله بن مصعب » فقال معلقا : « هكذا ، وضبطه المرزبانى : عبد الله بن الزبير » ومعنى هذا الكلام أن الزبير بن بكار هو عبد الله بن الزبير الذى ورد اسمه فى معجم الشعراء ، ولا يحتمل الكلام معنى آخر . وفيه خلط لا ينقضى منه العجب . فالزبير ابن بكار قرشى من أهل المدينة عاش مابين سنتى (١٧٢ـ٢٥٦هـ)، وكان عالما ، أخباريا ، نسابة ، يقول الشعر كما يقوله الرواة والمتأدبون . وقد طبع فى القاهرة (سنة ١٣٨١ هـ) الجزء الاول من كتابه ، جمهرة نسب قريش وأخبارها بتحقيق الاستاذ محمود محمد شاكر ، الذى صدر الكتاب بترجمة للزبير بن بـــكار ضافية . وأما عبد الله بن الزبير الذى ورد اسمه فى معجـم الشعراء فأسدى النسب ، وهو شاعر كوفى المنشأ والمنزل ، من شعراء الدولة الاموية وقد مات فى خلافة عبد الملك بن مروان ، وله ترجمة واسعة فى الأغانى . فالخلط بين الرجلين وعدهما شيئا واحدا ، عجيب فى بابه . وقد نبه الاستاذ صقر فى مقالته الى هذا الخطأ الشنيع ، ولكن الناشر أصر فى عناد حين رد عليه أن الزبير بن بكار القرشى النسب العالم الراوية هو عبد الله بن الزبير الاسدى الكوفى ، مع اختلاف الاسمين ، وعلى بعد ما بين الاثنين فى القبيلة والزمن والبلد والمواهب ، وما بعد هذا العناد كلام لمتكلم . وأعاد الناشر هذا اللون من التحقيق المبتكر فى ص ١٣٧ ، فقد ورد فيها « أبو ضمضم سعيد بن ضمضم الكلابى » وقال الناشر معلقا : « هكذا ، وضبطه المرزبانى : محمد بن سعيد ابن ضمضم ، وله ترجمـــة فى الذيل » فاذا عدت الى معجم الشعراء الذى نقل عنه الترجمة وجدته لا يترجم لشاعر الابانة ، وانما يترجم لابنه ، فهو يقول : « محمد بن سعيد بن ضمضم بن الصلت بن المثنى بن المحلق ، أبو مهدى الكلابى .. شاعر فصيح أعرابى ، مدح محمد بن عبد الله بن طاهر ، ورثاه بعد وفاته » وكان العميـــدى نفسه كان يخشى أن يلتبس اسم الشاعر على قارىء جاهل ، فبين أنه يعنى الأب فى كتابه ، فقد ذكره ثلاث مرات نص فيها على أنه سعيد بن ضمضم الكلابى من أولاد المحلق، وأن كنيته أبو ضمضم ، وأنه كان يناقض دعبلا ويهاجيه . وتتم الصورة اذا ضممنا الى هذا ما ورد فى جمهرة ابن حزم ، وهو يذكر أنساب بنى ربيعة المجنون بن عبد الله بن أبى بكر بن كلاب، ونصـــه : « ومنهم المحلق بن حنتم بن شداد ، الذى مدحه الاعشى . ومن ولده كان سعيد بن ضمضم بن الصلت بن المثنى ابن المحلق ، أعرابى شاعر ، من صحابة الوزير الحسن بن سهل، وكان له ابن اسمه أبو المهدى ، وكانت له ابنة تزوجها صاحب الزنج قبل أن يقوم » . وذكر ابن النديم أن ديوان سعيد بن ضمضم الكلابى خمسون ورقة . وأرجو أن تكون هذه النصـوص كافية لاقناع الناشر أن سعيد بن ضمضم الكلابى هو والد محمد ابن سعيد بن ضمضم الذى أورد المرزبانى ترجمته . وأخشى ما أخشاه أن يصر مرة أخرى على أن محمد بن سعيد بن ضمضم هو سعيد بن ضمضم نفسه ، وليس ابنه ، فقد نبهه من قبلى الاستاذ صقر وقال له : ان كنية شاعر الابانة أبو ضمضم ، وأن كنية الشاعر الذى نقلت ترجمته من معجم الشعراء أبو مهدى . وهذا كاف للدلالة على أنهما اثنان لا واحد . ولكنه لم يقتنع وأصر على أن الأب وابنه شاعر واحد .

١٢ ـ ص ١٣٤ « أبو عبد الله بن هارون بن على » وصحته « أبو عبد الله هارون بن على »

١٣ ـ ص ١٣٧ « فأما قوله فى قصيدته :

مغـــانى الشعب طيبا فى المغـــــانى
بمنزلة الربيـــــع من الزمـــــــان
وألقى الشرق منهـــــا فى ثيـــابى
دنـــانيراً تفـــر من البنـــــان

وقد لاحظ قصيدته خالد بن المسافر الفقعسى وهو قوله :

الى من أشـــتكى ما قـــد عرانى
من الدهـــر المسىء وما دهـــانى »

وعلق الناشر على كلمة (فأما) بقوله : « لم يأت بجـواب فأما » ولو تنبه شيئا من التنبه لأدرك أن تحريفا قليلا قد أصاب جملة الجواب وأن صوابها « فقـــد لاحظ قصيدة خالد بن المسافر » ويؤيد ما ذهبنا اليه أمران : أولهما أن نسخة الجامعة ، لوح (٨٢ ـ أ) قدمت أبيات خالد بن المسافر ، وبينت أن قول المتنبى مأخوذ منها ، والثانى أن خالد بن المسافر متقدم فى الزمن على المتنبى ، ويدل على ذلك ما جاء فى المطبوعة (ص ١٤٢) .

١٤ ـ فى ص ١٤٣ « عبد الرحمن بن دارة :

فان أنتم لم تقتـــــلوا بأخيـــــكم
فكونوا بقـــايا للخلوق وللكحـــل »

وهى رواية محرفة ، صــــوابها : « فكونوا بغايا » بالغين المعجمة . وقد جاءت صحيحة فى الأغانى ، والوساطة .

١٥ ـ فى ص : ١٦٠ « قال المتنبى :

وقد رأيت المـلوك قاطبة   وسرت حتى رأيت مولاها

ولا أدرى أرأى المتنبى الملوك قاطبة عابسة ، أو ضـــاحكة مستبشرة » وهو كلام كان يحسن بالناشر ألا يدعه دون تعليق ، وهو المكثر من تعليقاته ، لأنه يدل على جهل بمعنى ابى الطيب فى البيت . فهو يريد : « الملوك جميعا » . وأخطأ العميـدى فظنه من القطوب وهو العبوس .

١٦ ـ فى ص : ١٧٠ « ابن الرومى :

والمجـــد قوم ســــــــاوروه بأنفس
كـــرام ولم يعبـــــوا بأم ولا أب »

وصحته : « بام ولا بأب » فالقصيدة بائية مقيدة ، تجدها فى ديوان ابن الرومى (تحقيق الشيخ محمـــــد شريف سليم) ١ : ١٢٤

١٧ ـ أورد الناشر فى هامش ص ١٧٣ بيتا للفرزدق :

ولا خير فى حسن الجسوم وطولهـــا
اذا لم تزن حسن الجسوم عقــــــول

وأعاده فى ص : ١٩١ منسوبا الى مبشر بن الهذيل الفزارى. ولو تمهل لعرف أن كلمة الفرزدق التى وردت فى شرح العكبرى محرفة . فالبيت من قصيدة طويلة ذكرتهـــا كتب الأدب ، ولم ينسبها ناسب الى الفرزدق .

١٨ ـ ص : ١٧٩ « قال المتنبى :

امنسى الكنــــاس وحضرموتـــا
ووالدتى وكنـــــــدة والسبيعـــا »

وقال معلقا على الكناس « فى الأصل : السكوت ، بدل الكناس» : ولم يسأل نفسه كيف ورد لفظ السكوت فى الاصل ، واكتفى بأن عاد الى شرح العكبرى فرأى كلمة الكناس فانزلها منزلها . ولو رجع الى روايات ديوان المتنبى (وقد حققها الاستاذ عبد الوهاب عزام) لعرف ان الكلمة محرفة عن « السكون » وهى قبيلة يمنية شهيرة نزلت الكوفة فسميت محلة باسمها . وقد أجمعت على هذه الرواية النسخ الست التى حقق عليها الديوان .

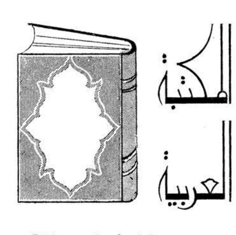
١٩ ـ وقد أخذ الناشر نفسه بترجمة العلماء والشعراء الذين ورد ذكرهم فى الكتاب ، ولا تستطيع مهما أوتيت من ذكاء أن تدرك الخطة التى سار عليها المؤلف فى اختياره من ترجم لهم ، فقد عرف بالمرزبانى والجرجانى ، وأهمل ابن قتيبة وأبا الفرج ، وترجم لامرىء القيس والأعشى والحصين بن الحمام وحسان بن ثابت وجرير وبشار وأبى نواس وأبى تمام ودعبل والبحترى وابن الرومى وكثيرين غيرهم وأهمل زهير بن أبى سلمى ، وعباس ابن مرداس السلمى وعمرو بن الاهتم وعبد الله بن الزبير الاسدى

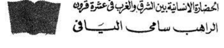
وعمـــر بن ابى ربيعة ، ونصيبا ، وطريحا الثقفى وابن المولى ومسلم بن الوليد واشجع السلمى وبكر بن النطاح وخالد بن يزيد الكاتب وكثيرين غيرهم . وكان الناشر قد ذكر فى هامش ص : ١٨٣ ، « هؤلاء الشعراء والذين ورد تعـريف بهم .. هم الذين استطعت أن أعثر على ترجمـــة لهم .. ولست أزعم أن التراجم التى أوردتها وافية ، ولكنها كل ما وجدت » وهذا كلام لا يقوله قائل ، لأ نه لا معنى له . فقد أهمل شعراء كبارا ، كما رأيت ، تراجمهم معروفة مشهورة ، فان قال انه يقصد الشعراء المغمورين فانه قول لا يطرد . وقد عدت الى معجم الشعراء الذى رجع اليه فكان فيه تراجم للعباس بن مرداس ، وعمرو بن الأهتم، وابن المولى ، والقاسم النميرى ، وأبى عمران الضرير ، ومكيكة ، وبرمة ، وأبى سعد المخزومى ، وصاحب الزنج ، ومحمد بن يزيد البشرى ، والناجم ، وعاصم المبرسم ، وأبى عمرو العمراوى ، وعلى بن مهدى الكسروى ، وكلهم لم يترجم لهم ، فهؤلاء أربعة عشر شاعرا وجدت تراجم لهم فى كتاب تحت بصره . فكيف يصح قوله ان الشعراء الذين ترجم لهم هم الذين استطاع أن يجد لهم ترجمة !

ولم يكن دقيقا فى تراجمه على قصر أكثرها . فقد أراد أن يترجم لعبد الرحمن بن دارة ، وبيتاه فى ص : ١٤٣ يدلان على أنه عبد الرحمن بن مسافع بن دارة من بنى عبد الله بن غطفان، وقد ترجم له صاحب الأغانى ٢١ : ٥٩ (الساسى) وأورد له قصيدة طويلة فيها بيتاه السابقان ، فاضل الناشر طريقه وترجم لعبد الرحمن بن ربعى بن معبد بن دارة (ص ١٨٦) وهو شاعر آخر ذكره الآمدى فى المؤتلف والمختلف . وترجم للسيد الحميرى (ص ١٨٥) فقال عنه : « السيد الحميرى : شاعر مشهور وهو الذى هجا زيادا وبنيه ونفاهم عن آل‌حرب » وليس هذا صحيحا. فالذى هجا زيادا وبنيه ونفاهم عن آل حرب هو يزيد بن مفرغ الحميرى جد السيد الحميرى . وامره مشهور ، قد فصـله صاحب الاغانى فى كتابه . ويدل كثير من تراجمه على أنه لم يألف الكتب ، ولا يعرف ما يأخذ منها وما يدع . فجاءت أقواله عجيبة فى بابها ، كقوله فى الأقيشر (ص ٢١) : « ينتهى نسبه الى مدركة بن الياس بن مضر » وهذا قول ، على صحته ، لا يقال . لان العرب قبائل ، تنسب المرء الى قبيلته . فكان يجب على الناشر أن يقول : ينتهى نسبه الى أسد بن خزيمة ، فيعلم بذلك نسبه ، فان أراد بعد ذلك أن يرفع نسبه الى معد بن عدنان ، فعل ولا لوم عليه ، أما أن يحذف اسم القبيلة فهـذا أمر لم يفعله أحد قبل الاستاذ الناشر .

وبعد ، فقد قصرت كلمتى على نص كتاب الابانة الذى طبعه الاستاذ ، وكان ماطبعه منه (٦٨) ورقة ، على ما بينت من قبل . ولم اجاوز ذلك الى نقد ما ألحقه الاستاذ بكتابه من رسائل ، فذلك يقتضى الناقد مقالة برأسها .

ولست أدعى على الاستاذ البساطى أن كتابه هو الذى انفرد بهذا المسلك المخوف العواقب ، فدفعنى ذلك الى الكتابة ، فانى لأعلم أن فى الناشرين اليوم من قاربه أو زاد عليه . بل الذى دفعنى فى الحقيقة ، هو أنى كنت أعزو استهانة الناشرين بمـا ينشرون ، الى خلو مجلاتنا وصحفنا من نقد هؤلاء الناشرين ، فلما جاءت « المجلة » ففتحت باب نقد التراث بعـــد أن استشرى الخطر ، بدت ظاهرة جديدة فى رد الاستاذ على ناقده ، وهى مغالطة القراء فى الحقائق ، ليخيل اليهم أن الصواب الذى أتى به الناقد خطأ محض . وهذا تضليل للقراء ينبغى أن ننزه عنه صحافتنا لان للقارىء حقا على الناشر والناقد معا . فاذا جار الناقد ، وغالط الناشر ، ذهب العلم هدرا بينهما .





ان عشرة قرون من الزمن ليست فترة هينة يسيرة ، يسهل على الباحث تناولها فى كتاب واحد ، ولكن هذه الصعوبة تتلاشى حين يكون منهج الباحث بعيدا عن سرد الاحداث وتسجيلها ، بل يكون محاولة لمعرفة الانسان نفسه عن طريق العـلاقات المميزة للحضارة الانسانية عبر هذه القرون تطبيقا لمبدأ سقراط « اعرف نفسك » .

وهذه القرون العشرة التى تبدأ من عام ٢٦٤ ق.م وهى السنة التى شهدت جيوش روما تخرج من شبه الجزيرة الايطـالية لتختلط بشعوب صقلية وشمال افريقية ، والتى تنتهى بعام ٧٥٠م وهى توافق قيام الدولة العباسية فى الشرق ودولة شارلمان فى الغرب . وفى هذه الحقبة من الزمن ازدهرت الحضارة الرومانية البيزنطية ، ونشأت المسيحية فى ربوعهـا وترعرعت ، ونهض الاسلام فوحد عرب شبه الجزيرة أمة ثم دولة ثم امبراطورية مترامية الاطراف ، عشرة قرون أضحى فيها حوض البحر الابيض المتوسط أشبه ببوتقة هائلة تلتقى فيها الشعوب والحضارات فتصهرها الحروب والمطامع والشهوات ، فاذا بالامم وقيمها تتداخل وتندمج ، بل تتفـاعل هادرة صاخبة ، حتى اذا ما اسـتنفدت طاقتها الغضبية كما يقول أرسطو ، وهدأت ثائرتها تمخضت عن دول جديدة هى البذور التى سوف تنبت دول البحـر الابيض الحديثة .

وبهذه النظرة الى التاريخ قسم الكاتب بحثه الى تسعة فصول ، واكب فى الستة الاولى منها أحداث التاريخ الخالدة التى ارتبطت بمقومات الحضارة ، والتى كانت بمثابة العلامات فى الطـريق الطويل للانسانية . وجعل الثلاثة الاخيرة قاصرة على استجلاء نفس الانسانية ، واستخلاص معدنها الثمين من شوائب الظروف والملابسات والاحداث ، أى أنه قصر حديثه فيه عن ألوان الحضارة وأنواعها .

ونرى المؤلف فى الفصل الاول يحدثنا عن نشـــأة الدولة الرومانية ، وهو يتحفظ فى هذا التاريخ الموغل فى القدم ، ذلك ان تاريخ روما القديم يكاد يـكون كله غير موثوق به ، لان الروايات التى احاطت به قد وضعت فى عهد متاخر ، متـــأثر بالحضارة الاغريقية ، ولهذا اتخذت هذه الروايات صبغة الاساطير اليونانية أما الحوادث التاريخية التى يمكن الاعتماد على صحتها فهى

التى تقع منذ عام ثلاثمائة قبل الميلاد تقريبا • والمؤلف تبعا لمنهجه الذى اشرت اليه ـ لايحدثنا عن البيئة الطبيعية لايطاليا ، تلك التى يقول عنها فرجيل :

« هنا الربيع الدائم والصيف حتى فى غير اشهره ، هنا تلد الانعام مرتين فى العام ، وتثمر الاشجار مرتين » ، كما لايحدثنا عن أصل سكانها الاقدمين الذين تدل الكشـــوف الاثرية على وجودهم قبل ميلاد المسيح بثلاثين الف عام على اقل تقدير ، كما يقول الكاتب الامريكى « ول ديوارنت » ، يترك المؤلف هــذه المقدمات ليصل الى الاحداث الكبرى فيحدثنا عن « تركينوس المتكبر » الذى حكم روما حكما استبداديا ظالما ، مما دعا الشعب الى خلعه وانهاء الملكية واعلان الجمهورية • ثم يتحدث عن حركة التوسع الرومانى والصراع بين روما وقرطاجنـــة الذى انتهى بالقضاء على قرطاجنة بعداخفاق قائدها البطل هانيبال فى هزيمة روما • وهنا ينبغى ان اسجل دقة المؤلف فى تحرى الاحـــداث والاسماء ، فهو لم يتابع الكتاب فى اطلاق اسم هانيبال على بطل قرطاجنة ، ذلك أن اسمه الحقيقى هاينبعل ومعناه ـ كما فسره الباحثون ـ الفضل لبعـــل ، وهو الاله الاكبر عند الفينقيين • ويمضى المؤلف فى تحليل الاحداث الهامة مثـــــل الصراع بين اكتافيوس وانطونيوس ، ثم يقف عند شخصيتين عظيمتى الاهمية وهما دقلديانوس وقسطنطين ، وكلاهما كان على طـــرفى نقيض بالنسبة لموقفهما من المسيحية • فالاول قد غالى فى حـــربه واضطهاده لها ، بعكس الآخــــر الذى ساندها حتى انه اعلن مسيحيته ، ولو أن المؤرخين والمؤلف نفسه ينظرون الى هـــذه الحادثة نظرة تشكك وريبة • وكنت أرجو من المؤلف أن يعالج لنا فى هذا الموضع فكرة اهل الكهف التى يقال انها حدثت فى عهد دقلديانوس لعله يجد فى تاريخه مايؤكد حدوثها خاصة اذا ربط بينها وبين ماعرف‌به فى التاريخ من اضطهاد عنيف‌للمسيحية

وبعد أن يصحب المؤلف الدولة الرومانية فى أطوار قوتهـــا ثم ضعفها وانهيارها يتابع أستاذنا المرحوم عبد الحميد العبادى فى كتابه « الدولة الاسلامية » اذ يقول : « يقوم تاريخ العصور الوسطى على ثلاث ظواهر تاريخية • الاولى هى انتشـــــار الديانة المسيحية من فلســـــطين الى غيرها من بلاد الدولة الرومانية الوثنية ، وذلك منـــذ اواخر العصور القديمـــــة ، اى قبل العصور الوسطى • والثانية : هجرة القبائل التيوتونية اى الجرمانية من مواطنها الى تلك البلاد الرومانية ، واستقرارها بالاقاليم الغربية منها ، مع اعتناقها المسيحية تدريجيا منذ القرن الرابع الميلادى ، واما الثالثة : فهى قيام الدين الاسلامى فى شبه جزيرة العرب واعتناق العرب الاسلام ، والتوسع العـــربى الاسلامى الكبير منذ القرن السابع الميلادى •

وقد تابع المؤلف استاذنا العبادى فى تناول هذه الظـــواهر التاريخية ، فكان الفصل الثانى من كتابه عن الخطوات الاولى فى الدعوة المسيحية وقد بداه بالحديث عن أبعاد شخصية المســـيح من دراسة المصدر الاول وهو الانجيل ، تاركا المقدمات التاريخية والاحداث التى لاتتصل بفهم التيار الحضارى ، او التى لم تكن لها صلة بتحديد مجراه ، وقد تحدث المؤلف عن شخصية المسيح فى كثير من الاتزان العلمى ، فنبه على ان الذى يريد تمثـــل شخصيته يحتاج الى شىء غير قليل من الاحتراس والفطنة ، اذ ان لهذه الشخصية جانبا براقا يفرض نفسه على الباحث المتعجل غير المدقق ـ ويقصد به جانب الخوارق والمعجزات • فيصرفه عن الجوانب الاخرى ، فلا تلبث الصورة ان تخرج ناقصة مشوهة لاتثبت امام التحليل العلمى المجرد • ويمضى المؤلف فى تحليل شخصية المسيح الذى كان خطيبا لسنا يستهوى الناس فيتبعونه اياما غير عابئين بالمأوى ولا المآكل ، والذى كان نبيا شابا ذكى القلب يصارع أوضاعا دينية واجتماعية دبت الشـــيخوخة فى اوصالها فتحجرت وجمدت ، وخرجت من النفس الى الجسد ، وتركت اللب الى القشور • ويصف لنا المؤلف ثورة المســـيح الدينية فى تلك العبارات التى تقارب ان تكون شعرا : « هل كان يرجى من مثله سوى الثورة العارمة الهوجاء على الغنى والاغنياء ، وعلى المظاهر والرياء ، وعلى شريعة النصوص العمياء ، ليقيـــم على الانقاض شريعة الروح وشريعة الحب وشريعة الاخاء ؟ »

ويظهر تدقيق الباحث فى هذا الفصل ، حين يثبت تصحيح تاريخ ميـلاد المسيح ، اذ ولد عام ٧٤٩ من تاسيس روما ، وهى تقابل عام ٤ أو ٦ قبل الميلاد • ويرجع هذا الخطأ فى التقويم الى راهب اسمه ديونسيوس حاول فى روما عام ٥٤٠ م تحديد سنة ميلاد المسيح فاخطأ التقدير أربع سنوات « او ستا » • ثم جاء شارلمان فعمم فى عام ٨٠٠ م التقويم الذى وضعه هذا الراهب فما زال قائما على هذا الخطأ حتى الآن •

ويحدثنا المؤلف فى هذا الفصل عن الخلاف بين الكنيستين الشرقية والغربية بالنسبة لعلاقة كل منهما بالدولة ، فالكنيسة الغربية أنتحت منحى استقلاليا عن الدولة وسلطانها ، بينمـــا ربطت الكنيسة الشرقية مصيرها بالبلاط الامبراطورى البيزنطى ، ولهذا السبب اعتبر كثير من الاباطرة انفسهم أوصياء عليها ، فتدخلوا فى امورها ، فلا عجب أن فقدت الدولة ولاء شـــطر كبير من رعاياها فى الولايات الشرقية ، واهمها سورية ومصر ، فوقف أهلها كالمتفرجين عندما دخل العرب بلادهم فاتحين ، بل كثيرا ماكانوا مرحبين •

ويعالج المؤلف فى الفصل الثالث من كتابه موضوع هجرات القبائل المتبربرة ، وقد اضنى نفســه بلا شك فى تتبع تلك الهجرات بأزمانها واماكنها واتجاهاتها ، لان ميدان هذا البحث يكتنفه غموض شديد لا تجلوه روايات المـــؤرخين ، ولا كتابات الباحثين القدماء • واهم مافى هجرات تلك القبائل انها كانت سببا فى التعجيل بنهاية الامبراطورية الرومانية ، كما انهـــا استقرت واعتنقت المسيحية واصبحت نواة للدول الاوروبيـــة الحديثة •

وقبل ان يتناول الباحث ظهور الاسلام وبدء تكوين الحضارة العربية وانتشارها ، تحدث عن الدولة الرومانية الشرقية التى استمر بقاؤها مايقرب من عشرة قـــرون بعد ســـقوط الدولة الرومانية الغربية عام ٤٧٦ م ، وقد استغرق حديثه ثلاثة قرون من حيـــاة هذه الدولة التى كانت ذات أهمية كبرى فى تاريخ الحضارة الانسانية • ومن اهم اباطرتها جستنيان الذى أصـــدر مدونته العظمى فى القانون الرومانى وهى تمتاز بانها قد تخلصت من رومانيتها وبدت فى ثوب انسانى عالمى ، وفى عهد هرقـــل استولى العرب على الشام ومصر ، كما أنهم حاصروا القسطنطينية فى عهد ليو الثالث الايسورى ولكن لم يكتب لهم التوفيق الذى نالوه بعد ذلك بسنوات طويلة على يد محمد الفاتح •

ويصل المؤلف بحديثه الى الحضارة العربية وهنا نجد حماسته تتدفق وهو يعلن •• ان اصحاب الاغراض المتشدقين بحضارتهم يرمون العرب بكل قصور ، بل وبعـــدم القابليـــة للتحضر والترقى ، نحن فى أمس الحاجة الى اعادة الثقة بانفســـنا ، وحسبنا ان نعود الى ماضينا ، انه جد كاف نرفع روحنا المعنوية على أساس متين من الواقع المجرد من تنميق القول وتزييف الكلام» •• وتظهر هذه الحماسة العلمية التى تستند الى الواقع حين يرد على القائلين بأن انتصار العرب المذهل مرده ضـــعف الدولة البيزنطية بعد ان استنزفت الحروب الفارسية مواردها • ويقول المؤلف ان هذه مغالطة صارخة للتاريخ وتجن على العرب لان الامبراطور هرقل قد انهى حرب الفرس بالنصر الباهر عام ٨ هـ (٦٢٩ م)ثم تمتع بخمس سنوات من السلم الشامل قبل ان يفاجا بالغزو العربى • وقد اشرف بنفسه على اعداد العدة ، كما عين اخاه تيودور لقيادة الجيش الذى دحره العرب فى اجنادين • ويحلل الباحث مصادر القوة التى جعلت من العرب امة واحدة

تهز الدول والعروش ، فلا يتردد فى اثبات ماأوحت به روح العلم الجادة اذ يقول : « الحقيقة ان رجلا منهم نهض لينفض عنهم الجمود والعنصرية والقبلية ، وليشد أزرهم فى رابطة جديدة ، هى رابطة الامة والقومية العربية ، تتخذ ركيزتها على قاعدة جديدة قوية : الدين الاسلامى • هذا الرجل العبقرى هو محمد بن عبد الله فقد استطاع أن يجعل شعبا متناحرا يسمو بنفسه على القدر الذى كتبه له ماضيه • ويتفتح لوعى قومى واسع سعة الجنس العربى ، ولذلك لايذكر المسلمون اسمه الا مقترنا بآيات التكريم والتبجيل ، لانهم يرون فيه النبى العربى الذى بعثه الله لينتشلهم من فساد الجاهلية ووثنيتها وتفرقتها ، ليهديهم الى نور التوحيد والفضيلة والالفة •

وحين يتحدث المؤلف ـ وهو الراهب المسيحى ـ عن سيرة الرسول العربى تمثل أمام خاطره دراسات بعض المستشرقين الذين أقحموا أنفسهم فى مشاكل دينية تحت تأثير أهداف معينة ، وكأنهم يريدون لقارىء التاريخ أن يخرج من قراءته مؤمنا أو كافرا • ولكن الباحث المنصف ، الامين على المنهج العلمى ، يرى أن تحديد الهدف قبل البحث التاريخى لمن ادعى دواعى الافساد فيه • ولهذا يرفض أصلا بحث النقاط التى يرى أن أصحابها يرمون من ورائها الى التشكيك فى الوحى ونزول القرآن ، وما الى ذلك من موضوعات يعتبرها المسلمون أسسا فى عقيدتهم •

ويمضى الباحث فى حديثه عن القرآن ، وعن الصراع الذى خاضه الرسول ضد أهل مكة الوثنيين مما اضطره الى الهجرة ، ثم تحدث عن أسس التشريع الاسلامى ومصادره • وواكب التاريخ الاسلامى فى عهد الخلفاء الراشدين حين بدأت الفتوحات العربية تمتد لتكون دولة عظيمة ذات حضارة انسانية خالدة • ثم حدثت فتنة معادية وبدأ صراع بين الدين والدنيا ، أو بين على ومعاوية ، ذلك الصراع الذى انتهى بانتصار معاوية وتأسيس الدولة الاموية وظهور فرق ومذاهب اسلامية متعددة أساسها الخلاف حول الحكم والسياسة •

ثم يفرد المؤلف فصلا لتاريخ الفرنجة ليستكمل بحث تاريخ الامم التى صنعت الحضارة الانسانية فى حوض البحر الابيض المتوسط • لقد هاجر الفرنجة من بلادهم البعيدة فى جرمانيا الشمالية ثم استقروا فى بلاد الغال ، ولا تهمنا منازعاتهم فيما بينهم بقدر ماتهمنا بنزاعهم مع جيرانهم العرب الذين كانوا قد استولوا على مملكة القوط الغربيين فى اسبانيا • وقد حاول العرب غزو بلاد الغال عدة مرات منذ أول القرن الثانى الهجرى فغزاها السمح بن مالك سنة ١٠٠ هـ ، ثم غزاها عنبسة بن سحيم سنة ١٠٣ هـ ، ولكن هاتين المحاولتين وماتلاهما لم تمكن العرب من تثبيت أقدامهم جنوب بلاد الغال ، وان كانت فى الوقت نفسه لم تفل عزمهم على تحقيق حلم طالما راودهم منذ وطئت اقدامهم أرض الاندلس ، وهو بلوغ الشام عن طريق أوروبا الجنوبية ، والاستيلاء على القسطنطينية من جهة الغرب ، ولهذا وجهوا غزوا جديدا واجهه شارل مارتل عند مدينة ثوربواتييه عام ٧٣٢ هـ واستطاع أن يقضى على حلم العرب فى الوصول الى القسطنطينية عن طريق أوربا ، بيد أن العرب احتفظوا باقليم اربونة واقليم المدن السبع « سبتمانيا » • ومما يثير دهشتنا حقا ويبعثنا على الاعتزاز بسياسة اجدادنا العرب السمحة الانسانية ، أن المؤرخ الفرنسى فردينان لوت يصرح قائلا : « يبدو كأن سكان سبتمانيا وبروفنس كانوا يفضلون العرب على الفرنجة » •

وبهذا الفصل يكون الباحث قد استوفى الحديث عن الوقائع التاريخية التى حددت اطار الحضارة الانسانية لدول الشرق والغرب الواقعة فى حوض البحر الابيض المتوسط ، ولم تبق الا الحضارة نفسها يحلل عناصرها ويتعمق مادتها والانسان فى رأيه لايتحضر الا اذا تحرر عقله من المادية والسبيل الى ذلك أن يخرج من دائرة جسمه الضيقة ومن أنانيته الخانقة • ولا شك أن ذلك المعيار الاخلاقى لايمكننا تطبيقه فى جميع الاحوال على ألوان الحضارات ، وان كنا نتفق مع المؤلف فى مفهومها العام وهى أنها وسيلة الى رقى النفس وتحرير العقل • ولا شك أن جميع أوجه النشاط الانسانى تصلح أن تكون مادة للحديث عن الحضارة ، ولكن الباحث حدد اطار الحضارة بالنظم الاجتماعية والسياسية والحركات الثقافية والدينية •• وفى هذا الاطار تناول الحضارات الثلاث الكبرى : الرومانية والعربية والبيزنطية • وكان طبيعيا أن يتحدث عن الآثار اللغوية التى خلفتها الحضارة الرومانية اذ تفرعت عن اللاتينية اللغات الاوروبية الغربية مثل الايطالية والفرنسية والاسبانية والبرتغالية ، وقد أدى التطور بهذه اللغات الى أن أصبحت لغات عالمية يتحدث بها أصحابها وهم متأثرون عن وعى ، أو عن غير وعى بعقلية أصحاب اللغة اللاتينية الام • أما الجانب الثقافى من الحضارة الرومانية ، فهو مشرق يزدهى بفرسان القول فى الشعر والنثر بأنواعهما المختلفة ، وهو ملىء بكنوز من الفكر والعاطفة وجمال التعبير ، واعظم شعراء الرومان الذين كان لهم أبلغ الاثر فى الشعر الاوروبى فرجيل ثم هوراس ثم اوفيد . ولا شك أن صور الشعر الرئيسية عند الرومان وهى شعر الملاحم وشعر الحكم والشعر الغنائى وشعر الرثاء والشعر المسرحى قد انتقلت الى روما عن طريق اليونان وجاءت معها القوالب الشعرية أيضا • وقد انتقلت هذه الصور بدورها الى الآداب الاوروبية الحديثة دون تغيير ، فقد اقتدى بفرجيل أصحاب الملاحم من أمثال دانتى وملتون ، كما كان سفيكا قدوة لكتاب المأساة فى ايطاليا وفرنسا وانجلترا ، وبلاوتس وتيرانس قدوة لكتاب الملهاة الاوربيين • أما فى ميدان النثر فلعل أهم كتابهم الخطيب المصقع شيشرون الذى لايزال مثلا أعلى فى الكتابة الفنية •

وينتقل المؤلف بالحديث الى الحضارة العربية الاسلامية فى فترة نشأتها وتكونها وهى تقع بين بدء الدعوة الاسلامية سنة ١٣ قبل الهجرة وتنتهى بسقوط الدولة الاموية سنة ١٣٢ هـ • وقد سبق للمرحوم أحمد أمين أن سمى هذه الفترة « فجر الاسلام » • وأسباب نهضة الحضارة العربية كما يراها المؤلف ترجع الى عوامل ثلاثة : هزات عنيفة ، مشكلات حيوية ، ظروف مواتية • أما الهزات فهى ظهور شخصية النبى العربى ، ثم وجود القرآن الكريم بمضمونه العقائدى الجديد وقيمه السامية التى نازلت بشجاعة وجرأة كل القيم الوثنية الجاهلية ، ثم هذه العوالم الجديدة ذات المدنية الراقية التى بهرت عيون العرب فى بلاد فارس ومصر والشام بعد أن دانت لهم • وأما المشكلات الحيوية فهى طبيعية بالنسبة لكل أمة تخرج من طور البداءة الساذجة الى طور الحضارة المعقدة ، فاذا بها تصادف مشكلات تتصل بتعبئة الجيوش وتنظيم الادارة ومعاملة سكان البلاد المفتوحة الى غير ذلك من مشكلات داخلية تتعلق بالخلافة والاحزاب المتناحرة حول الحكم والمذاهب التى تصطرع فى سبيل السلطان • وأما الظروف المواتية فهى تتمثل فى الثروة الطائلة التى درتها الحروب على العرب المنتصرين بالاضافة الى مابداوه من تثمير الاراضى الشاسعة الخصيبة ، وما عرفوا به من نشاط تجارى عظيم حتى فى جاهليتهم الاولى •• وقد رأى المؤلف أن عناصر النهضة العربية التى تعتبر مقدمة للحضارة الخالدة التى أتت بعد ذلك فى عصر النضج والازدهار تقوم على ثلاث نواح : النظم السياسية التى تطورت من الخلافة الى الملك المدنى بتطور الدولة ، والنظم الادارية التى أخذ العرب يغيرونها من صورتها القديمة فى غير طفرة حتى تم لهم تعريبها أيام عبد الملك بن مروان • والناحية الثانية هى العلوم الدينية من تفسير وحديث وفقه ، تلك التى ازدهرت بعد ظهور الاسلام • وقد لمس المؤلف الخلاف بين المدارس الفقهية المختلفة فكان فقهاء المدينة يعتمدون على الحديث دون الاجتهاد ، بينما كان فقهاء العراق يميلون الى الاجتهاد والجدل لان النزوع الى البحث والجدل كان ارثا قديما فى أرض العراق • أما الناحية الثالثة فهى الشعر وقدعالج الباحث ناحية التطور الذىحدثفيهبعد

الاسلام فتناول أثر الدين فيه من ناحية ظهور نزعة الزهد والتنسك وظهور الفاظ مقتبسة من القرآن او الحديث ، كما ان الشعر السياسى عند الخوارج او الشيعة كان يقوم على أساس دينى • ثم تناول الكاتب فن النقائض الذى يعتمد على فن الهجاء القديم ومادته الايام والحروب والانساب والاحقاد والقيم الجاهلية ، كما يعتمد على التاريخ الحديث للقبيلة فى الاسلام وموقفها ازاء الاحداث الكبرى : ولاشك أن فن النقائض قد اكتسب من مجالس الفقهاء روحا جدليا وأسلوبا قائما على المحاجاة والتحدى ، بالاضافة الى ما كان فيه من سخرية لاذعة تفطن الى مواطن العيوب عند الخصم لتبرزها فى ابعاد كاريكاتورية تستثير احساس السامعين ، والى جانب فن النقائض ظهرت فى الحجاز نزعة الى اللهو وشعر الغزل ترجع الى اسباب كثيرة ، كان من نتائجها ظهور شعراء متخصصين فى فن الغزل كعمر بن ابى ربيعة وظهور أساطير الحب العفيف واقاصيصه كحب قيس ليلى وقيس لبنى وجميل بثينة وكثير عزه ومن اليهم •

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى الحضارة البيزنطية فيدافع عنها أحر دفاع لانها فى رايه لم تحظ بالعناية التى تستحقها من مؤرخى الغرب القدماء على اعتبار أنها ذيل للحضارة الرومانية الغربية • ولكن الباحث يؤكد أن لها شخصية متميزة وأنها ذات عناصر شرقية فى معظمها ولا نكاد نعثر فيها على عناصر من أصل رومانى الا فى مجال القانون والتنظيم الادارى • ويتحدث المؤلف عن أهم المظاهر الحضارية البيزنطية وهى الدين والفن والثقافة • أما الدين فيقوم على الجدل والشغف بالايقونات والصور والاحتفالات الفخمة وانتشار الاديرة • وأما الفن فالمعمارى منه كان مزيجا من الفن الكلاسيكى اليونانى من حيث تنسيق الاجزاء واستخدام الاعمدة فى الاروقة ، ومن الفن الفارسى الذى كان يعتمد على القبة •

والفن الزخرفى كان يعتمد على التثقيف الدينى فى رسم الاحداث الدينية فى صور ملونة من الفسيفساء الوهاجة الالوان• واما عن الثقافة فيرى المؤلف بحق أن البيزنطيين قد خدموا الشرق العربى قبل الغرب الاوروبى اذ لم يكد ينتهى الربع الاول من القرن الثانى الهجرى حتى كانت الحركة العلمية قد رسخت أقدامها فى الامبراطورية العربية ، وكان اعتمادها فى العلوم العقلية غير الدينية على الترجمة ، ولما كان السريان قد سبقوا العرب فى هذا المضمار فترجموا المنطق والفلسفة وكتب الطبيعة والطب والرياضة لتدريسها فى مدارسهم الشهيرة فى الرها وحران ونصيبين ، فاننا نجد أن هذه العلوم قد تسربت بعد فتح العرب للعراق والشام الى الفكر العربى •

وبالحديث عن الجانب الحضارى ينتهى المؤلف من مواكبة أحداث التاريخ الرئيسية والحضارة الانسانية فى الشرق والغرب فى خلال عشرة قرون • وقد استطاع الكاتب أن يجلو لنا صور هذه الاحداث وان يطلعنا على جوهر الحضارات التى تعرض لها • وليس عجيبا أن يتعرض رجل دين لتاريخ الانسانية وحضارتها ، ولا أن يتناول – وهو الراهب المسيحى – سيرة رسول الاسلام أو الاسلام نفسه فيكون موضوعيا بعيدا عن الهوى والتعصب • ولا أن يظهر حماسته للعروبة – فى نطاق المنهج العلمى السليم – وهو العربى الاصيل الذى يذكر فى مفتتح كتابه وطنه السليب فلسطين ووالده ومواطنيه الذين اخرجتهم من ارضهم دعوة الظلم والقهر فجعل اهداءه الى والده ذلك الانسان الوقور الذى شرده الظلم ففاضت روحه الكريمة فى أرض غير أرض الوطن الحبيب ، والى اخوان كرام ذاقوا مثله وحشة الاغتراب ومرارة التشتيت فى مشارق الارض ومغاربها • ليس عجيبا كل ذلك لان رداء الدين لايخفى جوهر العلم والحقائق الانسانية كما لايخفى الطبيعة البشرية بل هو معين على ذلك كله لانه يقرب بين المرء وربه وحينئذ يقترب المرء من الحقيقة كل الحقيقة •

والى جانب الملاحظات التى مرت لى فى أثناء تحليل لكتاب الراهب سامى اليافى ، كنت أرجو أن يربط الجانب الحضارى بأحداث التاريخ ولايجعل بينهما هذا الانفصال الواقع فى الكتاب والذى يظهر طغيان الاحداث « وقد استغرقت ستة فصول » على الجانب الحضارى « ويقع فى ثلاثة فصول » خصوصا ان الحضارة لاتفهم الا فى نطاقها الزمانى والمكانى • يضاف الى ذلك أن الكاتب أهمل الحديث عن الثقافة الفارسية التى كان لها تأثير خطير على الثقافة العربية • صحيح انه كان يتحدث فى نطاق حوض البحر الابيض ولكنه مع ذلك لاينبغى أن يهمل المؤثرات المختلفة فى الحضارات التى تعرض لها • ومما يتصل بهذه النقطة أيضا أنه مر مرورا سريعا على تأثير الحضارة الاغريقية فى الحضارة الرومانية واوجه تأثير الحضارة البيزنطية والهلينية فى الحضارة العربية •

وعلى الرغم من هذه الملاحظات الجزئية يعتبر هذا الكتاب من الدراسات الهامة التى تطلعنا على أصول الحضارات الانسانية فى الشرق والغرب فى حوض البحر الابيض المتوسط وعلى نواحى اتصالها ، وهو يفتح صفحات مجهولة بالنسبة للقارىء العربى •

الدكتور محمد مصطفى هدارة

"ملفيل" الملاح الصغير



تأليف : ج . جولد

ترجمة : الدكتور مصطفى هدارة

هذا الكتاب ترجمة لحياة «هرمن ملفيل» القصاص الامريكى الذى عاش فى القرن الماضى. والذى يعتبر من رواد القصة فى « أمريكا » . وأهمية هذه الترجمة ترجع الى أنها فى الواقع المعين الذى اغترف منه الكاتب كل قصصه لما فيها من مغامرات ومخاطر تفوق كل خيال .

مات أبوه مخلفا أولاده فى ضنك مالى شديد اضطرت معه الام الى اخراجهم من المدرسة ، والتحق هرمن بوظيفة كتابية صغيرة فى بنك نيويورك المركزى ، ولكن مقامه لم يطل بها أكثر من سنتين . وبعد ذلك بفترة تطوع فى احدى السفن التجارية ولكن تجاربه الاولى فى البحر كانت قاسية ، غير انه لم يستطع العثور على وظيفة دائمة فى البر ، وفى هذه الاثناء كان اسطول صيد الحيتان فى انجلترا الجديدة « نيو انجلند » قد بلغ قمة انتعاشه الصناعى ، وكان الازدياد المستمر فى عدد سفنه يستدعى دائما توفير الايدى العاملة من البحارة ذوى الدراية وغيرهم من المستجدين ، وانتهز هرمن هذه الفرصة والتحق باحدى سفن صيد الحيتان المتجهة الى المحيط الهادى .

وفى هذه الرحلة عاش حياة البحر بما فيها من مغامرات واختلط بأشتات البحارة وعرف طبائعهم . وفى هذه السفينة ثار على المعاملة القاسية التى يلقاها البحارة ، ثم فر مع صديق له ولجأ الى احدى جزر المحيط، وهناك وقع أسيرا فى أيدى بعض القبائل آكلة لحوم البشر ، حيث عاش أياما طويلة شهد فيها غرائب الحياة ، واتاح له القدر وسيلة للخلاص على ظهر سفينة عائدة الى نيويورك .

وخلال السنوات التى تلت ذلك ، ظل ملفيل يعمل فى البحر متنقلا من سفينة الى أخرى ومن منطقة الى أخرى ، فعاش فى تاهيتى وفى جزر هاواى وفى غيرها . وأخيرا عاد الى « بوسطن » وقد امتلات جعبته بقصص كثيرة لمغامرات البحار وصور شتى لحيوات الناس فى هذه الاصقاع فاخذ يرويها على أهله واصدقائه ويستهوى أسماعهم بالغريب منها .

جلس هرمن ملفيل يكتب قصته فى وادى تيبى حيث وقع أسيرا ، ولما انتهى منها وأصبحت معدة للنشر ، رفض الناشرون طبعها وتعللوا بانه من المستحيل أن تكون رواية لحدث حقيقى ، ومن ثم فليس لها قيمة اصلية ، على أن هذا الرفض لم يحل دون نشر القصة، فقد حملها معه أخوه «جانسيفورت» حين عين سكرتيرا للمفوضية الامريكية فى لندن ، ونشرت

هناك ، وتلا نشرها فى لندن نشر طبعة أخرى فى أمريكا . وهكذا أصبح بين يوم وليلة كاتبا .

والحق أنه ما من شىء فى حياة هرمن كان يوحى بأنهسيكون كاتبا قصصيا ، ومن طليعة كتاب القصة فى أمريكا ، ومع ذلك فان تجارب الحياة صقلته وأمدته بفيض زاخر من الصور ملأته حيوية وجعلته يقول :

« وددت لو أن بركان فيزوف استحال الى مداد لاكتب به كل هذا الذى كان يجيش فى صدرى » .

أو يقول : « ان رغبتى ملحة فى أن أواصل كتابة هذا الضرب من الكتب الذى يقولون انه فاشل . الويل كل الويل لهذا الذى يكتب ليرضى الناشرين » .

لقد عاش ملفيل بعد حربالاستقلال الامريكية ، وبنفسالقوة والحماسة اللتين عمل بهما الشعب على تثبيت استقلاله السياسى وكيانه الذاتى ، انطلق « جينز كوبر » واضع حجر الاساس فى الاستقلال الادبى الامريكى ، يجاهد لخلق الرواية الامريكية ، ونبذ المثل الانجليزية فى الفن ، وجاء من بعده هرمن ملفيل فسار معه فى نفس الطريق . وصعد سلم الشهرة ولكن ضياءه لم يلبث أن خبا ، وقواه لم تلبث أن استنفدت ذلك أنه لم يكن صاحب صناعة فى الكتابة ولا دارسا لاصول الفن أو متمرسا بالنظريات النقدية ، ومن ثم لم يجد ماينعش جذور العبقرية فى نفسه ويحييها من جديد ، ولم تكن له اتصالات أدبية ، ولا جذور عميقة فى الفن ، ولم يكن يعرف فى الادب الا نفسه ، وقد ثارت وانفعلت بالغامض الغريب ، فانشأ مما فاض به معين العبقرية . فلما غاض المعين ولميتجدد ماؤه توقف جريانه وسكن قلمه وظل صامتا نيفا وعشرين سنة.

ولاينبغى أن نحسب أنه كان قمة فى فن القصة، ولكنه كان رائدا من الرواد فحسب . فظاهرة الاستطراد واضحة تتلف على القارىء الانفعال المستمر الموصل للعقدة ، ومحاولةالتحليل النفسى المباشر المطول ـ الذى نتج عن اطلاعه بعد شهرته ـ يعوق العمل الفنى بشكل واضح فى بعض انتاجه خاصة فى قصته الاخيرة Billy Budd وأفكاره فى تزاحمها تضيق بها عباراته حتى ليحتاج فهمها الى طول الاناة فىمعالجتها لتستبين أهدافها التى قصد المؤلف اليها .

على أن الكتاب الذى نعرض له لا ترجع أهميته الى أنه ترجمة لحياة هذا الرائد فحسب ، بل ترجع الى أنه أنموذج فى فن الترجمة ذاتها . وربما لم تكن هذه الترجمة أكاديمية من حيث التخطيط ، وتخصيص فصل للعصر وآخر لثقافة المترجم له، وثالث لحياته، ورابع لانتاجه، وخامس لاثره،ولكنها ترجمة فنية دقيقة التصوير ، من حيث كونها قصة حياةتكاد تصل فى ابداعها وتشويقها بما فيها من مغامرات ، الى مستوى قصص هرمن ملفيل وكأنهكتبها بيده، والواقع أنفيها منالعناصر الدرامية والحوار والاشارات ما يجعلنا ننسى أنها ترجمة ، وذلك جانب الابداع الفنى . أما دقة التصوير فهى جانب آخر ملاحظ فيها ، فقد امتزج المترجم له بالعصر وارتبط ارتباطا وثيقا ، بحيث لم يعد هناك مجال للفصل بينه وبين عصره وثقافته وانتاجه ، واندمج الكل فى وحدة محورها هرمن ملفيل .

وقد استطاع الدكتور محمد مصطفى هدارة أنيحتفظ بالروح القصصية احتفاظا كاملا على ما فى ذلك من مشقة يعرفها من مارسوا الترجمة ، ولكن الواقع أيضا أن هناك ملاحظات تتعلق بحرفية الترجمة حينا ، أو بالسرعة حينا آخر ولابد من الاشارة الى نماذج منها .

ففى صفحة ٦ نسمع المترجم يقول على لسان أحد ضباط السفينة لهرمن ملفيل : « نفذ ما أمرتك به والا فحذار على عينك » وهى فى الحقيقة نفس الاصطلاح العامى « والا أخزق عينك » وفى ص ١٣ يقول : « ان المشاجرة التى حدثت بينه وبين ذلك التائه » وصحة الترجمة ذلك « الحقير » . وفى ص ٦٤ يقول على لسان ملفيل : « لان المرء يجد نفسه قريبا من السحب فى السماء كملاك يقضى بين السماء والارض » والنص الاصلى واضح فيه المضاف والمضاف اليه Like a Judgment Angel وترجمتها « كملك القضاء بين السماء والارض » ومن طرائف السهو أن احدى المراكب « يبلغ طولها عشر أقدام وعرضها سبعة وعشرين قدما » ولا يمكن أن يتصور القارىء مركبا منبعجة بهذا الشكل تسير بعرضها ، وحتى على هذا الوضع العجيب فهى عشرة أقدام لا عشر ، على أن النص الانجليزى يقول ان « طولها مائة قدم وخمسة أقدام تقريبا » .

ومما يرجع الى هذا الشأن أيضا ما يقوله المترجم ص ٢٥٩ حين يعرض لقصة هرمن المسماة « روبيرن » فيقول على لسان ملفيل : وقد وصفت روبيرن بأنه « مسكين » والنص الانجليزى مختلف ، فهو فى الكتاب I condemned it as beggarly أى اتهمتها بأنها غثة .

ومما يرجع الى ذلك أيضا قوله ص ١٨٧ عن سجان هرمن ملفيل : « فهو وطنى طروب يطلق عليه اسم « كابتن أىالربان» وصحتها « كابن أى كابتن » ولعلها اختصار يجرى على ألسن العامة هناك .

وهناك بعض الملاحظات الاسلوبية أو التى نتجت عن السرعة نذكر بعضها على سبيل المثال ، ففى ص ١٨٢ يقول : وكان هرمن ـ ويا للعجب ـ .. ، وهذا أسلوب غير عربى وترجمة أرادها المترجم أن تكون حرفية دقيقة ، وكان يمكن أن يقول : ومن عجب أن يكون هرمن ..

وهناك ملاحظة أخيرة تتعلق باغفال المترجم بعض كلمات فى النص الاصلى دون موجب . ففى ص ٢٢٦ يقول : « وبعد ظهر ذلك اليوم » وهى فى النص : « وبعد ظهر ذلك اليومالمشهود» وفى ص ٢٩٦ يقول : فحالما انتهى من كتابتها ثقل عليه المرض وتوفى فى سبتمبر عام ١٨٩١ وفى النص الاصلى : فحالما انتهى من كتابتها ثقل عليه المرض وتوفى بعد ثمانية أشهر فى سبتمبر عام ١٨٩١ .

هذه الملاحظات الجزئية لا يمكن أن تمس دقة الترجمة فالواقع اننى لم أبذل جهدا يذكر لاجمعها فكل فقرة فىالنص أمامها الفقرة المترجمة فى تسلسل دقيق لا يغفل فقرة ولا يوجز عبارة مهما دقت ، وانما يقف أمامها متأنيا حتى يتبينها ويستجلى غامضها ، فى أسلوب عربى مشرق وتلك أكبر غاية للترجمة الامينة .

دكتور ماهر حسن فهمى



حضارة مصر القديمة وآثارها (الجزء الاول)

الدكتور عبد العزيز صالح

كتاب أهداه المؤلف الى بلده وهو يرجو أن يؤدى بعض واجبه نحوه كما قال . ولا شك أنا فى حاجة من مثل هذا الكتاب الى كتب كثيرة تبسط تاريخ بلادنا وتحدث بما أسهمت به فى حضارة الانسان .

ولقد قسم الكتاب فى موضوعاته الى عشرة فصول ، تناول فى الفصل الاول منها أسماء مصر التى تداولها الاقدمون ،فهى كيمة أى السمراء أو هى تاوى بمعنى الارضين أو عين الشمس وعين الارباب السليمة والدميرة ، ثم دخل المؤلف

من بعد ذلك فى مصدر لفظ مصر وما اشتق عنه من الكلمات وتتبع اللفظ فيما كتب من وثائق الاشوريين والفرس والبابليين فهى مشر ومضرايا ثم مصرو ، ثم استعرض مادة اللفظ فى المصرية القديمة كما بحثها العلماء وانتهى الى انها قد تكون مشتقة من مجر بمعنى الحماية والدرء وأنها تعنى عندئذ البلد المكنون .

ثم مضى من بعد ذلك فتناول مصر وجيرانها بين الامم وبسط ما كان بينها وبين جيرانها من الصلات ووشائج القربى ومادل على ذلك مما فى اللغة المصرية من الالفاظ السامية من ناحية الساميين ومن الألفاظ الحامية كذلك من تجاه الحاميين والليبيين وقدم لكل منهما قائمة راقية من الالفاظ المشتركة بين المصرية وبينها .

ولكن المؤلف يؤكد فى أكثر من موضع بأن « لم يؤد التقارب بين اللغة المصرية وبين جاراتها فى الشرق والغرب والجنوب الى ضياع شخصيتها اللفظية اطلاقا » كما انه تناول روابط المجتمع المعاصر بالمجتمع القديم وأورد فيما أورد كثيرا من أسماء المدن المصرية فردها الى أصولها القديمة ثم قفى عليها بالشهور القبطية وكثيرا مما لانزال نداوله فى حياتنا اليومية من الالفاظ ثم ختم الفصل بعرض مراحل التاريخ الحضارى لمصر القديمة .

ثم مضى فتعرض لدراسة محصول الحضارة فى دهور ماقبل التاريخ وبواكير النشاط البشرى وتتبع محاولات الانسان الاول وصراعه فى سبيل الحياة وذلك منذ أن كان محصول الحضارة متواضعا لا يقنع به غير المتخصص حيث بدأ الانسان تجاربه بصناعة أدوات من حجر حتى عرف الزراعة .

وقد استغرقت هذه الدراسة من فصول الكتاب العشرة ثلاثة فصول حيث استقصى مواطنها فى مرمدة وحلوان والفيوم ودير تاسة ثم أعقبها بالحضارة الحجرية النحاسية . وقد بذل للفن من عنايته ما هو أهله ودرس موضوعات الصور والرسوم وما دلت عليه من نشاط أصحاب هذه الحضارات .

و « فى سبيل الوحدة » كان الفصل الخامس حيث شهدت مصر كما جلاها تجمعات السكان الصغيرة على أرضها منذ الدهور الحجرية القديمة ثم ازدادت الروابط الاسرية فى ظل المواطن الزراعية والمصالح المشتركة ، وكان الفن فى خدمة مراحل الوحدة من مجتمع القرية الى المدنية الى الممالك الصغيرة المستقلة التى بسطها وبينها مع ما كان لها من العواصم والارباب والنظم بما يمكن أن يستخلص من الاساطير التى تواترت الينا تصريحا أحيانا أو تلميحا ورمزا فى أكثر الاحيان وذلك فى أقدم ما حفظ لنا من قصص الدين فى متون الاهرام فضلا عما يستخلص من دراسة الصور والرسوم التى خلفها أصحاب تلك الحقبة من تاريخ مصر على ما تركوا من الاثار من الفخار والدبابيس والصلابات .

بهذا كله دخل المؤلف الى القسم الثانى من الكتاب وهو العصور التاريخية حيث قدم لها فى الفصل السادس ببحث واف فى مقدمات العصور التاريخية فأحصى مصادرها وقوائم ملوكها التى وردت فى الآثار ثم ما سجله عنها الكتاب الاقدمون من الاغريق من أخبار ثم مضى من ذلك الى حضارة مصر فى عصر بداية الاسرات فى الفصل السابع ويشمل الاسرتين الاوليين ، فتعرض لتحقيق الملوك الاولين ومواطنهم وما حملوا من الالقاب والاسماء وما اتخذوا من الالوية والرموز بحيث « يمكن اعتبار عصر بداية الاسرات عصر تكوين بالنسبة الى نظم الادارة »

وهو يستقصى كذلك ما تعرضت له الوحدة من الجهود والكفاح وما اجتازته من الخصومات ، ثم استعرض العواصم القديمة وما قام فيها من العقائد والارباب وما خلفت من الآثار ومن المقابر بنوع خاص .

ثم خلص من ذلك الى حضارة مصر وسياستها فى الدولة القديمة فى الفصل الثامن ، وهى التى تبدأ بالاسرة الثالثة وكان على رأسها الفرعون الذى عرف بالمراجع باسم زوسر ، والذى سجل نصوص عهده باسم نتررخت وناقش مختلف الآراء فى قراءة اسمه وما يدل عليه من المعنى ثم عرض لرابطة نتررخت بالاسرة الثانية وناقش فى تفصيل تلك الرابطة ومن أدلى فيها برأى من العلماء ، وكانت مجموعة زوسر المعمارية ومهندسها من آيات عصر الملك ، بسطها مع فن هذا العصر وبين ما فيها من قيمة معمارية تدل على مرحلة متقدمة فى الحضارة .

ولقد تعاقب على زوسر عدد من الفراعنة اختلفت المصادر فى عددهم والعلماء فيما لهم من الاسماء فتناولهم بالعرض الواف .
فاذا مضينا الى الاسرة الرابعة فقد كانت هناك مشكلة انتقال الملك اليها فصلها المؤلف وأولاها مزيدا من عنايته فبسط آراء العلماء فى تسع نقاط ثم نقدها وعقب عليها فى احدى عشرة نقطة .

ولقد كان عهد هذه الاسرة أروع عهود البناء والتشييد فيما أخرجت من أهرامات ضخمة وعمائر فخمة فضلا عما سادها من النشاط والنظام وما رفرف عليها من الرفاهية والغنى ورغد العيش فنالت هذه الاسرة من المؤلف ما تستحق من العناية والدرس ، ثم عرض لموضوع طالما طرقه الناس على اختلاف طبقاتهم من الثقافة والعلم ، ترى أكانت دوافع البناء تسخيرا فرض على الناس أم ايمانا صادرا عن قلوبهم ..
ولم يخل عهد هذه الاسرة مما يقع بين أفراد الاسر المالكة من النزاع والتخاصم ثم انتقل الملك منها الى الاسرة الخامسة انتقالا لم يخل من اختلاف العلماء .

أما عصر الاسرة الخامسة فهو يمتاز بتغير شامل فى العقيدة وبروز عقيدة الشمس وما أعقب ذلك من ثورة فى بناء المعابد وما امتازت به أهراماتها من المتون ثم ما كان من تطور الفن وما دخل عليه من ثروة فى المناظر ، كما اتضحت علاقات مصر ببلاد بونت وتطورت الاوضاع الاجتماعية فمالت الى الديمقراطية .. كما فصل نظم الادارة فى ذلك العهد وما فيها من مناصب الوزراء والقضاء واختصاصات كل منها .

واتصلت التطورات فى الاسرة السادسة فكان أبرزها توارث المناصب والتقارب بين الفراعين وكبار الموظفين والكهان فأصهر بعضهم الى بعض فزاد هؤلاء ثروة ونفوذا انعكس على آثارهم ففاقت مقابر أسلافهم من حيث السعة والفخامة ، كما عبر فن هذا العصر عما ساد المجتمع يومئذ من التحرر الفكرى والمعيشى جميعا .

فاذا كان الفصل التاسع فقد دخلت مصر فى أعقاب الاسرة السادسة عصرا سماه المؤلف عصر اللامركزية حيث اضطرب حبل الامن والنظام ، واستقل حكام الاقاليم بأقاليمهم وشاع والتشاؤم والبؤس بين الناس وهو العصر الذى سماه المؤرخون العصر المتوسط الاول ، ويقع بين الدولة القديمة والدولة الوسطى التى جعل الفصل العاشر والاخير لدراسة الاسرة الحادية عشرة منها حيث اتخذ ملوكها طيبة عاصمة لهم ... واجتهدوا فى تركيز سلطان الحكم فى العاصمة مع الحد من سلطان حكام الاقاليم ثم اتجهوا بعد تأمين البلاد من غارات البدو الى استعادة الاستثمار الاقتصادى للبلاد ، كما كان لهذه الاسرة فضل فى البدء فى نهضة فنية عمرانية جديدة بعد الردة التى أصيبت بها فى عصر الفوضى فخطت مصر - على الجملة - خطوات موفقة فى مجالات العمران والسياسة والاستثمار والاستقرار مهدت لاستعادة مجدها القديم .

أحمد عبد الحميد يوسف

ازمة الجنس في القصة العربية
غالي شكري

ان الاسباب التى تدعو الى اعتبار هذا الكتاب أحد المؤلفات الهامة فى تاريخنا كثيرة ومتعددة ، فعلى الرغم من نهضة فنوننا الابداعية كالقصة والمسرحية والرواية والشعر ، وعلى الرغم من تقدم مفاهيمنا الابداعية وتطورها فى السنوات الاخيرة ، الا أن النقد ما زال متوقفا عند حد العرض وجس النبض والرضى بالتهويمات التجريدية فى العمل الفنى ، واستخراج ما لم يفكر به الكاتب من قيم ومثل تذهب الى حد الاغراق فى الغيبيات ..

ولم تكن أزمة النقد هذه ، أزمة فى النقاد ، أو فى الحس النقدى ، بقدر ما كانت أزمة حضارية . فالفنون الابداعية تتطور حتى فى البلدان المتخلفة لان الابداع مرتبط بالوجدان بكثير من قيمه ، ولا يرتبط كثيرا بالحضاريات من حيث أنها قيم تطورية مجتمعية ، ولذلك نجد أحيانا شعراء عظاما كليوبولد سيدارسانجور فى بلد متخلف حضاريا كالسنغال ، ونجد روائيين ممتازين كمولك راج آناند فى بلد متأخرة حضاريا كالهند ورسامين عصريين كسيكويرس فى المكسيك .. وليست هذه ظاهرة عجيبة ، فالابداع لا يشترط التقدم الحضارى ، كما لا يبرر التقدم الحضارى سعة الانتاج أو عمقه .

فان أمور القلب والوجدان خاصية عامة فى البيئة الانسانية مثقفة أو جاهلة ، متعلمة أو أمية .. أما النقد فليس كذلك ، ولم نسمع للان أن بلدا متخلفا حضاريا قد انجب ناقدا واحدا عظيما .. والاسباب غاية فى البساطة ، فالنقد الادبى ليس أمرا من أمور القلب البشرى ، انه خاصية مرتبطة بالدماغ وبالذهن، ويضيره ما يضير العلوم الحضارية الاخرى من تأخر وجمود ، وهو يغتنى اغتناء عظيما - ككل العلوم الحضارية - بالتقدم الآلى والتكنولوجى فى العالم ، والواقع انه لم يتأثر علم من العلوم الحضارية كما تأثر النقد الادبى بالمفاهيم الثورية فى الاقتصاد ، وبعلم النفس وبالفلسفة الحديثة ، وكافة فروع العلم الاخرى ، وذلك لانه وجهة نظر .

ووجهة النظر - لا تفترض - بل تحتم الانغماس فى وعى العصر ودراسة مشاكله المتعددة على اعتبار أن كل مشكلة ماسة ببقية المشاكل الاخرى .. وعى العصر والخروج بنتائج فى الدراسات الانسانية تكاد تكون نتائج فلسفية ، لذلك نجد أن هذا العلم الذى اختص فى الماضى بتقييم الاعمال الادبية وحسب، ينغمس الآن فى الفلسفة ، ويحاول - عن طريق الفن - أن يطرح أجوبة بالنسبة للانسان ولوضعيته : من هنا لا يستغرب الدارس كثرة المفاهيم والمذاهب النقدية التى تبنى نظرياتها على تطور العلوم والتكنولوجيا ، ولا يستغرب الدارس أيضا نشوء مدرسة نقدية بأكملها على أبحاث السير جيمس .ج. فريزر وخلفائه ، ممن يتصورون أن كافة النشاطات الابداعية فى الانسان ليس منشؤها الا باطنه الانثروبولوجى القديم ، حين كانت الخرافة سيدة النوازع البشرية . وقد سند علم النفس الحديث هذا المفهوم أو المدرسة النقدية بكثير من تحليلاته النظرية والتطبيقية .

فالنقد الادبى علم حضارى ، وليس فنا تسلقيا ، ينشط وحسب على أعمال الفنانين والادباء الابداعيين . انه علم يكاد يصبح فى أوربا علما مستقلا ، وهو بحاجة وحسب الى أعمال الادباء كتطبيق على نظرياته ، كما أصبح علم التشريح بحاجة الى جثث الموتى ليؤكد مفاهيمه النظرية .

فالامة التى تأخذ بأسباب الحضارة لا يتأخر فيها النقد الادبى ، ولا ينطمس ، على افتراض أن كل أمة تملك كتابها الابداعيين والفنانين ، ويكاد هذا الافتراض يكون جزءا من حقيقة موضوعية ، مهما كان مستوى هؤلاء الابداعيين .

وقد قفز النقد الادبى العربى مرة حين كانت الامة العربية فى مستوى العطاءالعظيم - حضاريا - وأعطى الاجيال اللاحقة زادا ، ما زال حتى الآن يعتبر زادنا الوحيد ونهلنا ومنبعنا .. ثم أصاب الامة العربية ما أصابها من جمود وتخلف ، فتوقف النقد الادبى من جملة ما توقف من علوم أخرى ، على حين ظل الابداع مستمرا ، لا يكاد ينقطع أو يتوقف ..

يتبين مما سبق أولا أن النقد الادبى جزء من العلوم الانسانية يتطور بتطورها ويهمد بهمودها ، ويتبين ثانيا أن النقد الادبى لا يلزم بالضرورة أن يكون عملا تسلقيا على أعمال الكتاب الآخرين ، فيأخذ له غصن زيتونة وسيفا ، ثم يلوح حيث يجب التلويح ، ويهدد حيث يجب التهديد ! انه نظرية فى الوجود الحضارى للامة والانسان .

من هذا المستوى وحسب ، يصبح هذا الكتاب ، لا أقول أحد النتائج الهامة لتقدمنا الحضارى ، بل احدى الدراسات الفطنة الواعية التىتؤكد لنا القسم الثانى من معادلتناالسابقة، وهى أن النقد الادبى أصبح فلسفة فى الوجود . فلسفة مستقلة تحاول الامساك بحدود الانسان المعاصر ، وتعويض النقص النظرى الذى يشكو منه الفرد الحديث الذى رفض فلسفة القرون القديمة والوسطى ، وأصبح يبحث له عن مبرر عادل لوجوده .

كانت تنقصنا « وجهة النظر » فى الوجود ، ولم يصدر فى السوق العربية حتى ظهور كتاب غالى شكرى ، مؤلف يحاول جادا وجاهدا أن يهتدى - من خلال الاعمال الادبية - الى وجهة نظر العربى الانسان .. وما زلت أتطلع الى محاولات هذا الناقد الشاب بمزيد من الاطمئنان والثقة والاعجاب ، فالحق أن متعة الدراسة فى حد ذاتها تغنى عن اصطياد الخطأ أو سوء الفهم ..

يبدأ الكاتب دراسته بفصل عن « الجنس والفن والانسان » يعتبر مدخلا عاما لدراسته عن الجنس عند نجيب محفوظ ويحيى حقى والبدوى وسهيل ادريس واحسان عبد القدوس والسحار ويوسف ادريس وليلى وصوفى وكوليت ، ثم يختم هذه الفصول بخاتمة عن « مستقبل الجنس فى القصة العربية » .

ولما كان منهج الكاتب فى تناول دراسته أهم ما عرض لنا وما استوقفنا ، فقد آثرت أن أتكلم عن المنهج ، تاركا القيم لفصل آخر ، أو لدراسة أخرى ، حيث أن المجال قد لا يتسع لمناقشة كافة القضايا التى ذكرها الباحث .

ربط الكاتب فى مقدمة مؤلفه بين تطور النظرة الى الجنس، وبين تطور المجتمع رباطا يكاد يكون تاما « وكان من النتائج الهامة لنشأة المجتمع البدائى ، أن تقاربت المسافة بين الرجل والمرأة وأصبحت العلاقة بينهما أكثر من لقاء خاطف سريع » ص ١٠ و « ولكن طورا تقدميا جديدا كان فى انتظار الانسان .. فقد تحللت الملكية المشاعية .. وبدأ معنى المرأة فى المجتمع الجديد يتغير » ص ١١ .

فالكاتب يضع المقدمة برمتها كى يوصل الى ذهن القارىء فكرة أن مفهوم الجنس يتطور بتطور الوضع الاجتماعى ، ويرصد لاثبات ذلك قصة الاخوين فى الادب المصرى القديم ، وأسطورة أوديب وقصة الوزراء السبعة فى ألف ليلة وليلة .

ويقول « ... وتتشابه نهايات هذه القصص ، لدرجة كاد النقاد يجمعون ازاءها أن هذه الاساطير - على تعددها ذات أصل واحد ، ربما كان أقدمها هو الاسطورة المصرية القديمة .

ولكننى لست أميل الى هذا الاعتقاد ، وانما أرى فى تشابه ظروف المجتمعات البدائية عاملا حاسما فى تشابه أساطيرها . ولما كان الجنس موضوعا عاما وحيويا ، فقد كان قضيةمشتركة فى حياة جميع الشعوب » ص ١٩ .

و « الاتصال الجنسى الخاطف الذى كان يتم بين الرجل والمرأة لا يعبر الا عن الحرية التى امتصتها ظروفهما الشاقة المريرة » ص ٢٧ .

ثم يظهر المنهج فى الباب الثانى من الفصل الاول ، أكثر تحددا وصرامة ، فهو يتكلم عن « تطور مفهوم الجنس عبر العصور » فيتحدث عن قصص المزاح Facetive وعن بوكاتشيو والدون جوان وبلزاك وفلوبير وزولا ولورانس وجويس وهمنجواى وكالدويل ، ليخلص من ذلك الى نتيجة ما زالت فى قلب المنهج ، وهى أن النظرة الانسانية الى الجنس تعلووتنضج بعلو المجتمع ونضجه ، وبالذات ، علو علاقات الانتاج ونضجها « فلا شك أن المجتمع الاقطاعى كان الاطار الذى يضم كافة العلاقات الانسانية .. » ص ٣٢

و « ... بهذه النظرة الرومانسية رأى الانسان « حاجته الملحة » تتحول رويدا الى « حاجة ثانوية » بعد أن أحاط المرأة بهالة نورانية من ضوء سماوى خالد . وانزوى «الجنس» من صفحات الادب الرومانسى الى « الهوامش » لانه لم يصدق أن المرأة ـ هذه القديسة الملائكية ـ يمكن لجسدها أن يحتوى هذه « الحاجة الملحة » ص ٣٣ .

ثم « وها هى الفرصة تلوح لنا أخيرا ، لنفسر اللقاء الغريب بين ثلاثة اتجاهات فنية متباينة حمل عبئها القرن التاسع عشر بمفرده . تلك الاتجاهات هى الرومانسية والواقعية « التى صاحبت المادية الميكانيكية فعرفت بالواقعية الفوتوغرافية » ثم الطبيعية الفيزيقية . ان اللقاء الذى جمع بينها هو « التشاؤم » : فالرومانسية تعبر عن أزمة التناقض بين القيم الاقطاعية والمجتمع الرأسمالى الجديد » ص ٤٥ .

وقد أكثرت عمدا من ايراد الامثلة كى أبين شدة ضغط الكاتب على تأثير المجتمع ـ الاقتصادى والطبقى ـ على مفهوم الانسان التطورى للجنس ، أو مكانة القضايا والمثل الاخرى .

فالواقع أن قضية مفهوم الجنس أو أى مفهوم آخر لا تتحدد هكذا من جانب واحد، أى بالحاق الجنس بالوضعيةالاقتصادية أو الطبقية للمجتمع طوال العصور .. صحيح .. لقد تطور مفهوم الجنس بتطور نظرة الرجل الى المرأة خلال تطور المجتمع ذاته فى علاقاته الاقتصادية ، فالمرأة جزء متمم للزوج الانسانى صانع العالم .. ولكن ظروفا أخرى ـ ليست اقتصادية ـ كان لها وما زال ، تأثير مباشر فى فهم الرجل للمرأة أو وعيه بالجنس . فالتكوين البيولوجى مثلا يجعل الرجل متفوقا على المرأة فى كثير من الامور . هذا التفوق الذى يبدأ منذ الطفولة ، حيث تعى الفتاة وعيا داخليا ، قوة هذا « المتوحش » الصغير ، الذى يستطيع ـ بخلافها ـ أن يتسلق الاشجار العالية ، وقمم التلال والمراقى الحادة .. فان فكرة الصعود والعلو ـ كما تلاحظ سيمون دوبوفوار بحق ـ (1) تشكل بالنسبة للاطفال جانبا كبيرا من الاهمية والخطورة . فالقدرة العضلية عند الطفل الذكر تسوم فى ايجابية بتكوين مفهوم دونى عند الفتاة عن ذاتها ، وتسهم أيضا بتكوين فكرة عليا عند الصبى عن تفوقه .. وقل عن ذلك عشرات الاشياء الصغيرة الاخرى التى لاحظتها وجمعتها سيمون دوبوفوار ،مثل قضية « تبول الصبى واقفا » بعكس الفتاة التى تقضى حاجتها جالسة ومختفية عن النظر .. فالتصريح هنا ، والمباشرة فعل قوة ، على حين أن الاستخفاء والخجل فعل ضعف .. ثم قضية اضطرار الام الى الاستعانة بابنتها فى الكنس والطبخ وشراء الحوائج من السوق ومساعدتها فى الشئون « الانثوية » جميعا .. فى حين يعفى الصبى من هذه الامور .. فتتجمع لدىالطرفين حصيلة من المعانى والقيم والمدركات تجعلهما ينأيان أحدهما عن الآخر ، ويحتفظان كل بمركزه النفسى ، ومسافته الخاصة ، ولنلاحظ أن ذلك لا يحدث وحسب فى المجتمعات المتأخرة ، بل يحدث فى كل المجتمعات المتطورة أيضا اقتصاديا ونفسيا كالسويد وانجلترا . فقضية الجنس ليست مرتبطة فقطبتطور الاوضاع الطبقية فى العالم ، اذ أن لها وجها بدنيا ونفسيا يؤثر أعظم التأثير فى فهم « وظيفة » المرأة فى العالم ، وهو المحك العميق الدلالة الذى يجب أن تحال اليه كثير من التعقيدات والاختلاطات الناتجة من سوء الفهم والجهل .

ان الكاتب على صواب تماما حين يعزو « مفهوم الجنس » الى الوضع الطبقى ، ولكنه كان قمينا بأن يصبح على صواب مرتين ، لو وضع فى اعتباره أن « مفهوم الجنس » ليس مفهوما طبقيا وحسب ، بل هو فسيولوجى وسيكولوجى أيضا .. ولا دخل للطبقية اطلاقا بهذين المؤثرين الهامين للغاية .

والفصل التالى تتمة هامة للمنهج الصارم « أزمة الجنس فى القصة العربية » ، فالكاتب يصل الى حد أن « التركة التى ورثها مجتمعنا على مدى الاجيال » من تقاليد وعادات ومفاهيم « ... تعدد الطلاق وتعدد الزوجات ، وما يتبعهما من علاقات كالزنا والبغاء » ص ٦٩ هى أصل من أصول المجتمع العربى الذى أفسده تخلفه الحضارى ، بالاضافة الى الحكم الاجنبى الظالم ، ويستند الى « الرغيف » لتوفيق يوسف عواد ، و « زينب » لهيكل . والتى هى « الصورة الرومانسية للجنس » .

ثم يقول : « لنقفز اذن خمسة عشر عاما بعد ظهور «زينب» لنلتقى بأحد رواد المدرسة الحديثة ، وأقصد به محمود طاهر لاشين ، سنفاجأ بأن النظرة الرومانسية فى الحياة والادب على السواء ، بدأت تنقشع لكن المفاجأة تصبح غير ذات موضوع لو تتبعنا الخطوات التاريخية الرائعة التى نقلت المجتمع المصرى ـ بعد ثورة عام ١٩١٩ ـ الى مرحلة حضارية جديدة تختلف من جميع زواياها ، مع المرحلة السابقة لهذا التاريخ » ص ٣ ٧.

فالفصل الذى أسميناه بالافتتاحية ، دراسة فى منهج منظم، يعتمد ، كما اعتمد كولن ويلسون ، على فكرة وحيدة فى « اللامنتمى » ، وهى فكرة « غربة الانسان ووحدته » ، أقول يعتمد الفصل الافتتاحى على فكرة أن المفهوم الانسانى للجنس مرتبط تمام الارتباط بالمفاهيم المختلفة التى عبرت بها الحضارة عن تطورها التاريخى المستمر ، وهى فكرة صحيحة الاصول ، مهما شابتها وعلقت بها الزوائد الاخرى ، وهى فكرة مستمدة من وعى علمى بالغ الصرامة والمنطقية ، ومتفتح على التراث الانسانى الادبى والفنى . فالمنهج بهذه الصرامة وبهذا التحدد لا يخرج عن « العلمية الصحيحة » ..

ولكنى أعيب على الكاتب سرعة القفز الى النتائج ، كما حدث أن تكلم عن « زينب » لهيكل ، فقال بأن الرواية تؤرخ للمرحلة الرومانسية فى النظام الاقطاعى فالعلاقة « بين الرجل والمرأة فى ذلك المجتمع لم تكن نفسها صريحة ، وما نلاحظه فى الرواية من أحاديث « عن » الجنس ، تكتسى بثوبفضفاض من الحياد والتخفى « فلان » نظرة العصر والمجتمع الى هذا الموضوع ، كانت هى بعينها نظرته الى سائر الاشياء : نظرة ضبابية غائمة تحيل كافة المرئيات والعلاقات الى ألوان باهتة غير واضحة ؟ ص ٧٣ ..

ثم يقول « لنقفز اذن خمسة عشر عاما بعد ظهور « زينب » ، لنجد أن لاشين وهو الكاتب التالى لهيكل قد

(1) Simone De Beauvoir, Bantan Books, Newyork; the Soecnd Sex, P 248 — 269

تغيرت نظرته للجنس « بعد أن تحولت المشكلة الى مرحلة أكثر تعقيدا » .

ومن المستحيل بالفعل أن يتصور الانسان مجتمعا قادرا على تغيير نظرته الى الجنس أو تطورها فى خمسة عشر عاما ، مهما كان انفعال هذا المجتمع بالثورة الوطنية قويا عميقا ، فالتغير وحده لا يصنع شيئا ، حتى ولا ارادة التغير .. ان الزمن الطويل وحده بالاضافة الى التغير والتبدل هو الصانع الحقيقى اوجهة النظر البديلة .. بل ان المشكلة تصبح أكثر تعقيدا اذا ما لوحظ أن هذا التغير قد تم — لا فى المدينة حيث يعتبر ذلك أمرا مستحيلا — بل فى الريف .. «!!»

ثم يتكلم الكاتب عن « عيسى عبيد » فى « مأساة قروية » ويقول :

« ان « القرية » هى مهد التجربة الفنية فى القصص الثلاث . وان كانت دلالة الجنس تتطور من واحدة لاخرى ، فلأن المجتمع أيضا كان يتطور » ص ٧٦ .

والواقع أن هذا الخلط غير المقصود ، نتيجة حرفية من نتائج القفز الى الاستنتاجات بسرعة . فمن غير المعقول أن يتطور مفهوم الانسان عن أى شريحة مجتمعية فى سبعة عشر عاما ، وخاصة اذا أدركنا أن الريف المصرى لم يتغير اطلاقا منذ هيكل حتى قدوم الثورة ، أى من عام ١٩١٤ حتى ١٩٥٢ ، فكيف يتغير المفهوم المجتمعى عن الجنس بغير التطور الفعلى للمجتمع ؟! لا أقول ان ذلك خطأ فى المنهج ، بل هو تجاوز له ، فالواقع أن ما تبع زينب من أعمال فنية مبدئية ، كانت بتأثير من التجاء الكاتب المتطور الى الادب الاوربى واغترافه منه ، بصرف النظر عن واقع المجتمع ، وواقع الطبقة ، تماما كما كتب توفيق الحكيم مسرحية «ياطالع الشجرة» بتأثير من مسرح صامويل بيكيت وأداموف ..

ولا يعقل أن يقال بأن الفهم العربى للمسرح قد تطور لان لان الحكيم كتب مسرحية من نوع « اللامعقول » ..

ومن الصحيح الاستدلال بذلك عن شدة حاجة تلك الفترة الى الخروج من أزمتها ، بالبحث عن دلالات « هذا الخروج » فى المجتمعات الاوربية .. ومن الخطأ اعتبار ذلك تطورا فى بنية المجتمع الريفى الذى يصعب عليه أن يغير من نظرته للامور ، وخاصة فى أمر خطير كالجنس فى سنوات قليلة كهذه .

ثم يتكلم الكاتب عن « معنى الجنس عند نجيب محفوظ » وهو فصل من أكثر فصول الكتاب امتيازا ، بيد أنه يقع فى الخلط مرة أخرى حين يهتدى الى أن « نجيب محفوظ » « حين يعبر عن الطبقة المتوسطة الصغيرة التى بزغت — تبعا لتطور الرأسمال الوطنى فى مصر قبل الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، فلأنه يريد أن يكون صادقا قبل كل شىء ، وليس لانه يعتبر « كاتب البرجوازية الصغيرة » كما يظن البعض » .. والواقع أننى استغربت اهتداء الكاتب الى « صدق » نجيب محفوظ حين يعبر عن طبقته المتوسطة الصغيرة ، ثم رفضه «ظن» البعض بأن نجيب محفوظ « هو كاتب البرجوازية الصغيرة » !

اذ أن الاختلاف بين « صدق » نجيب محفوظ الفنى حين يلتزم أرضيته الاجتماعية فلا يحيد عنها ، وبين كونه « كاتب البرجوازية الصغيرة » ليس الا اختلافا أو فارقا شكليا وحسب ، ولا يضير الحقيقة اطلاقا ..

ويبدو أن الكاتب قد ظن أن النص يعنى « وعى نجيب محفوظ بالطبقة » فى حين أن الكاتب يعتبر الالتزام بالطبقة أمرا تلقائيا وعفويا . والحق أن ذلك أيضا ما كان يقصده الدكتور عبد العظيم أنيس فى دراسته .

وقد رحبت جدا بالفكرة التى لاحظها الكاتب من أن «نجيبا» قد وضع « السراب » « خارج الزمان » ، والواقع أن كثيرا من أعمال نجيب محفوظ اللاحقة يمكن اعتبارها « خارج الزمان » وهو فى ذلك شبيه لتوماس مان فى «الجبل السحرى» و «الموت فى البندقية » ، وهى خاصية من خواص الكتاب الذين يبدأون كتابا اجتماعيين ، ثم ينتهون بوضع المشاكل والقضايا التجريدية فى صميم أعمالهم الفنية .

ويصل الكاتب الى « أننا لانستخلص من «نجيب محفوظ» نظرية فى الجنس بالمعنى العلمى الدقيق ، ذلك أن منهجه فى التفكير يرى العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة بخيط واحد لا تنفصل احداها عن الاخرى . ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمعزل عن الكل . لان العلاقة فى مفهومه تتحدد بالضرورة والحتمية مع بقية العلاقات الانسانية بين الافراد كافراز طبيعى للمجتمع ، يتلون بلونه ويتشكل فى قالبه ويتنسم رائحته » ص ١٠١ .

والحق ان ذلك صواب تماما بالنسبة حتى للشرائح الاخرى السياسية والاجتماعية . اذ أن كلف نجيب محفوظ بايراد أوجه النظر المختلفة بل والمتعارضة أحيانا يوقع الباحث فى الخلط ان لم يوقعه فى سوء الفهم واليأس .

ملاحظة أخرى على غاية من الاهمية يذكرها الكاتب « وما يقال من أن نجيب محفوظ أحد تلاميذ مدرسة بلزاك الواقعية ، فقول بعيد عن التأنى فى اصدار الحكم . ذلك أن التفاصيل الدقيقة الكثيرة فى أعمال تلك المدرسة تجعل من البيئة وعاء زجاجيا يتشكل ما بداخله تشكلا حاسما جامدا . على النقيض مما نراه فى مؤلف الثلاثية ، حيث أن البيئة عنده حصيلة حضارية لتاريخ المجتمع ، ومن هنا تصبح شخوصه أنماطا نموذجية بغير أن يلجأ الى عملية «التكثيف» هذه التى اضطرت بلزاك أن يعجن « الشخصية » فى أعماله ببعض صفات العصر » .

والواقع أن اطلاق الكلام يبدو فى هذه الملاحظة التى تبدأ من « بغير أن يلجأ الى عملية « التكثيف » هذه التى ... » الى آخره .

والواقع أننى لم أجد فارقا يذكر بين الاتجاهين ، فما معنى أن « البيئة عنده حصيلة حضارية لتاريخ المجتمع » ؟! وكيف كان فهم بالزاك للبيئة ؟!

أخشى أن تصبح الحجة التى ساقها الكاتب اعتراضا على كون نجيب محفوظ أحد تلاميذ مدرسة بالزاك ، حجة لتأكيد هذا المفهوم ، وليس لنفيه ، فالحقيقة أن بالزاك لم « يعجن » الشخصية ببعض صفات العصر .. وليس هناك من فنان كبير يلجأ الى هذا الخداع الفنى ، ولو حدث ذلك ، فما كان أجدى بالدارس أن يطبق نظريته هذه على أعمال بالزاك ، فيجنبنا الخلط ، أو القفز الى النتائج ! كل ما يؤخذ على بالزاك هو مفهومه « الطبيعى » عن العالم ، والمختلف اختلافا جزئيا عن المفهوم الواقعى ، ولكن العصر يبرر له ذلك الموقف الناقص ، كما برر لكافكا رمزيته السوداء الحزينة ..

اطلاق الاحكام والحماس تتضح فى الدراسة التالية حيث يتكلم الكاتب عن أدب يحيى حقى .. فاذا ما صادفته قضية وصفها بأنها « تجسيد عميق لاخلد ظواهر الحياة .. » و « أروع قيمها على الاطلاق » أو « ولا يغفل يحيى حقى ، أن التصادم بين تلك القوى المضادة هو المحور الدرامى للمأساة الكبرى ، مأساة الوجود الانسانى ؟ ص ١٣٢ .

فالاطلاق والتعميم والقفز الى الاستنتاجات هو أحد أخطاء المنهج فى هذا الكتاب القيم للغاية ..

والمنهج يتدخل أيضا — بشكل علمى دقيق — فى معالجة القضايا التى تصبح فيها لفظة بدل أخرى موشكة على

تبديل الحقيقة ذاتها . فالمنهج الصارم الذى اتخذه غالى شكرى لنفسه ، يمنعه تلقائيا من الوقوع فى التناقض أوالترجح بين القيم بشكل يدعو الى اعادة النظر فيما ووفق عليه من قيم وافتراضات ، ولنلاحظ هنا دقة استخدام المنطق «ويخيل الى أن الوضوح والبساطة فى أسلوب يحيى حقى ، يحتمان عليه البعد عن مناقشة القضايا الانسانية الكبرى من خلال نماذج المثقفين .. غير أننى لا أستطيع القول بأن هذا الاسلوب هو المفتاح الفنى لادب يحيى حقى .. فالاسلوب هو ظل المفتاح فقط . ومفتاح هذا الفنان فيما أرى يكمن فى الوحدة العميقة بين منهجه فى التفكير ومنهجه فى التعبير » ص ١٣٥ .

ثم يتكلم الكاتب عن ادب « البدوى » فيضعه دفعة واحدة مع المفكرين الاوربيين الذين وضعوا القضايا الفلسفية فى أعمالهم الفنية ، مما يدعونا الى الدهشة فعلا ..

والواقع أن أحد أخطاء النقد الكبيرة هو « التخريج » ، أى انتزاع قيم موجودة مسبقا فى ذهن الناقد واضفائها على العمل الفنى المدروس ..

وقد كانت هذه المشكلة أحد الاسباب الهامة التى دعت الى نقد علمى حقيقى ، بعيد عن النقد الميتافيزيقى الذى يمكن له من خلال نص قصير جدا ، أن ينفتح على عالم من الرموز والاخيلة لم يحلم بها الكاتب أصلا ولم يفكر بها .. « ومن ثم كان فقدان البصر رمزا عميقا الى عجز الانسان تجاه مصيره .. » ص ١٤٥

« فيحدث الانشطار المأساوى بين الحياة وتوأمها ، بين الحياة والقوة ، بين التفتح والانطلاق » ص ١٤٧ .

« لقد جاء الحوار فى مكانه المناسب ، رامزا الى أشياء وأشياء » ص ١٤٨

أى أن النتيجة النهائية فى القصتين هى العجز الفردى أمام المصير البشرى العام » ص ١٥١ .

فالبدوى ليس قصاصا ميتافيزيقيا كالبير كامو مثلا ، حيث يسيطر الاتجاه الفلسفى على أدب الكاتب ، ويدمغه بطابعه كلا .. انه ليس الا كاتبا وعى تجربة المجتمع الفقير المحتاج المتأخر ، فيحاول أن يكدس « معرفته » هذه فى أعماله الفنية بطريقة لا هى نتيجة تجربة باطنية ، ولا هى نتيجة نقل مباشر عن العالم .. لذلك أصبحت شخصياته ضائعة فى تعميم غريب ، مما جعل الكاتب يتصور أن شخصياته ليست سوى « نماذج » وحسب . فالتعميم يختلف عن الانموذجية ، فى أن الاخيرة نتيجة اختيار حر ، وليست نتيجة لفهم خاطىء ، أو تصور ذهنى ..

أما « الحى اللاتينى » فيصدق الكاتب حين يعتبرها « من أهم الاعمال الفنية فى الادب العربى الحديث » .

والواقع أن الكاتب قد فطن ـ أولا ـ الى أن الجنس هو أحد الامور الثانوية فى هذه الرواية ، فاستدرك فى الاسطر الاولى الى أن « دراستنا هذه ليست فصلا عن فن الرواية عند سهيل ادريس ، أو حتى الجنس فى أعمال هذا الكاتب بل هى تستهدف أساسا البحث عن طبيعة ذلك اللقاء الهام بين العربى والحى اللاتينى » .

وبهذا المستوى يصبح هذا الفصل خارجا على منهج الكتاب، وبرغم ذلك نجد الكاتب قد تحول بالدراسة الى موقف البطل اللبنانى بازاء الجنس فى باريس وهو أمر ثانوى اذا وضعت قيمة الرواية الاساسية فى الاعتبار .

الفصل الذى كتبه المؤلف عن أدب احسان عبد القدوس ، فصل ممتاز ، لانه يعتبر أول دراسة موضوعية عن « الادب الجنسى المحض » الذى يكتبه احسان ، والواقع أن هناك نقطة أختلف فيها مع الكاتب ، فهو يقول « لولا أن أسلوب احسان تجمد فى هذا المزيج من الاسلوب الصحفى والمعالجة الادبية ، لاستطاع أن يثرى أدبنا بأخطرمراحل الانتقال» ص١٨٢

وهذا خطأ محض ، فما دخل الاسلوب فى نظرة الفنان المعنية الى العالم ؟

ان أدب احسان ـ مهما كان أسلوبه صحفيا أو غامضا أو فلسفيا ـ هو المحك الرئيسى لاكتشاف موقفه الاخلاقى والضميرى ، واهتداء الكاتب الى « الجنس الصريح » عند احسان ، هو اهتداء عادى ومنطقى .

والحق أن هناك عنصرا آخر لم يعره الكاتب التفاتا ، وهو نتيجة مرحلة الانتقال التى يخوضها الجيل الجديد الآن ، فان نصف القضية يرقد هنا .. فى حاجة الجيل الملحة الى «قفزة حاسمة » للوصول الى « نقيض » حياتنا .. فان الازمة الجنسية ـ لا الحاجة البدنية ـ التى يعيشها الشرق العربى بأسره ، تدفع به الى الارتماء فى حضن ما يظنه تطوريا ، ولو كان ذلك فى الاباحية واطلاق الرغبات .. من هنا يتمسك الجيل المراهق فى الشرق العربى جميعا « بأدب » احسان عبد القدوس ، بصفته المعبر الوحيد عن هذه « القفزة الحاسمة » المطلوبة ، أو بصفته « المفهوم المناقض » لواقعنا الجنسى المغلق ..

لاحظنا أن مقدمة الكتاب ، تعتبر مدخلا حقيقيا لمنهج غالى شكرى فى دراسته التى اهتمت بتأثير المجتمع : سكونيته وديناميكيته فى فهم الانسان للجنس من خلال التطور الطبقى للمجتمعات البشرية .. وقد وافقنا من البداية على اعتبار هذا التخطيط وعيا دقيقا « بكيف » الحقائق التطبيقية التى سوف يوردها الكاتب حين يتكلم عن النصوص الادبية فى تحقيقاته .

والواقع أن مجموعة الدراسات هذه عن الجنس ، لا يجمعها رغم الجهد المبذول ، والوعى العميق المستبصر ، والتأنى ، وسلامة الوصول الى كثير من النتائج بواسطة مقدمات مبذول لنا المنطق والحساب والتروى .. رغم كل ذلك لا تجمع الدراسات ـ منهجيا ـ سوى المقدمة التى خططت لشىء ، ثم سمحت لبقية الدراسة أن تبحث فى شىء آخر .. والحق أن الفصل المسمى « أزمة الجنس فى القصة العربية » وهو أقصر الفصول اطلاقا ـ يعتبر أهمها أيضا من وجهة نظر المنهج وحسب .. وبرغم ذلك يضغط الكاتب هذا الفصل الى حدود لا تعطى النتائج المرجوة ..

فالدراسات متفرقة منهجيا ، لا يربط بينها الا رباط حديث هذا الكاتب عن الجنس وحديث الآخر ، واذن ، فالنتائج التى يصل اليها الكاتب تظل نتائج متفرقة لا نعرف من خلالها أحدثت نتيجة تطور فعلى للمجتمع العربى فى مصر ، أم حدثت بتأثير اللقاء العربى بأوربا الحديثة التى لا تنى تصل الينا بالكتب والمجلات والمدارس الحديثة ..

فالفارق بين « زينب » لهيكل ، وبين « أرخص ليالى » ليوسف ادريس ، ليس فارقا وحسب بين تاريخين مختلفين ، انه فارق التطور الاجتماعى الحادث .. فالمنهج فى المقدمة يتكلم عن تطور مفهوم الجنس خلال التطور الطبقى .

أما النصوص الادبية فلا تتكلم من تطور اجتماعى بالشكل الذى وضعته المقدمة . والقفزة الصعبة التى حاول الكاتب أن يقفزها محاولا أن يثبت لنا أن خمسة عشر عاما من التاريخ كافية لتطور الذهن الريفى ، قفزة مستحيلة وغير صحيحة .. فالمنهج يضطرب حين يصبح الامر أمر دراسة للنصوص ، الى درجة اننا نتصور أن الكتاب مجموعة من المقالات المنفصلة التى يجمعها موضوع واحد .

فاذا حاولنا أن نضع رسما بيانيا لتطور الفهم الجنسي - من خلال التطور المجتمعي الحادث في آداب هيكل - البدوي - نجيب محفوظ - يحيى حقي - سهيل ادريس - السحار - يوسف ادريس - احسان عبد القدوس - .. لا نجد الرسم الذي يصعد بشكل متلائم مع الصعود المجتمعي ، انما نجده يهوى مرة ويصعد مرة .. وعكس ذلك يحدث اذا وضعنا في الاعتبار مفهوم الجنس عند هاوثورن - ملفيل - أونيل - تيسي وليامز - جيمس جونز .. فاننا هنا نلاحظ ارتفاعا في الرسم البياني ، بشكل يحدد تماما ، وبقيمة قطعية ، تأثير التطور المجتمعي في بنية الفهم الجنسي عند أولئك الكتاب الامريكيين الذين يختلفون عن بعضهم بعضا في الزمن وفي فهمهم لمشاكل عصرهم ..

وفي الخاتمة أحب أن ألفت النظر الى أن المحاولات النقدية من هذا النوع نادرة في أدبنا العربي الحديث ، لان النقاد الشبان يسرعون وراء البساطة ، ولا يتكلفون جهد بذل العرق في أبحاثهم .. فالى الآن لم تصدر دراسة شابة ممتازة كهذه ، ما عدا كتاب « الحرية والطوفان » لجبرا ابراهيم جبرا وهو محاولة أخرى في التقييم من خلال التطبيقات ، أحسبها المحاولة الاولى الجديرة بالاعتبار في أدبنا الحديث ..

لقد كان المنهج وحسب ، مدار الحديث الذي سجلته هنا ، لانني على ثقة أن ذلك شيء جديد في نظرتنا النقدية ، جديد لانه معطاء ، ويفتح الكوى على دراسات أخرى مماثلة ، تفنى هذا الجمود الوقتي الذي يحكم شبابنا الناقد ..

ان هذه الدراسة هي واحدة من أهم الدراسات التي كتبها نقادنا الشباب ، وهي محاولة جادة ومخلصة وعميقة في فهم احدى المشاكل التي يحياها جيلنا العربي ، ويحاول من خلالها أن يجد ذاته . ولما كان الكمال شيئا مستحيلا ، لم يستغرب المرء على الاطلاق بعض الاخطاء الصغيرة والمفارقات التي لا تشوب هذا الجهد .

محيي الدين محمد

المدخل الى النقد الأدبي الحديث
الدكتور محمد غنيمي هلال

ان مواجهة المشكلات المعقدة والتصدي لحلها وتبيان كل القياس حولها بطريقة موضوعية تجردية لمن أشد المصاعب الفكرية حرجا ، اذ أن هذه المشكلات لا يقوى عليها الا العباقرة البارعون ، بينما يقف دعاة البطالة في الدراسات الأدبية والنقدية ، مكتوفي الايدي ، مشدوهي النظرات ، مشرئبي الأعناق ، يسائلون الأفق من أين يكون منفرج الطريق ؟؟

والنقد الأدبي في عالمنا العربي الذي نعيش فيه اليوم يموج بمختلف المشكلات التي كثر فيها الجدل والنقاش ، وأقيمت الندوات من أجلها وانفضت ، ونشبت المعارك حولها في صحفنا وانتهت ، ولم تؤد هذه ولا تلك الى منفرج الطريق .

وفي خضم هذه المعارك ، والضباب الذي يكتنف الأذهان ازاء هذه المشكلات المتعارضة ، والاتجاهات المتناقضة ، يخرج علينا الدكتور محمد غنيمي هلال بكتاب يضع حلا لهذه المشكلات ومن هنا فاننا نعتبره بلا شك كتاب الموسم في الدراسات النقدية ، اذ أنه يشتمل على تصويب للكثير من النظريات النقدية التي فهمت في الماضي على غير حقيقتها . كما أنه يشتمل على منهج جديد كل الجدة في دراسة النقد الأدبي دراسة مقارنة بذل فيها المؤلف ما وسعه من الجهد ، حيث كانت ترفده فيها ثقافات نقدية وأدبية وفكرية في التراث الانساني ، فياله من عمل خالد هذا الذي نهض به ذلك الرجل الذي يمتاز بالدأب والثبات والمثابرة في أعماله العلمية ، يدعم هذا كله أصالة فذة وعبقرية خلاقة قلما يتمتع بها النقاد ودارسو الأدب وتاريخه

والدارس لهذا الكتاب يرى أنه يتيح الفرصة للقارئ لان يتخذ منه طريقا الى ممارسة النقد على أساس نظري وعملي عماده المنهج التاريخي الحديث للنقد الأدبي في جانبه الفني الفلسفي والانساني وغاية المؤلف من كتابه هذا بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضي على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية ، وهذه الاصالة في النقد وفي الأدب ، حتى يمكن القضاء على الأدعياء في مجال انتاج الادب ونقده .

ومن هنا نراه يقوم النقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة ، ثم يبين منزلته من النقد الحديث ما دمنا قد سايرنا في أدبنا الاتجاهات العالمية في الأدب وأجناسه ومعاييره الفنية والانسانية ، ولهذا يطالب المؤلف بأنه لابد من قيم جديدة تدعم انتاجنا الأدبي الحديث وتوجهه،وتفسر جوانب الرشد فيه ، وتبين ما يعوزه في سبيل أداء رسالته القومية من خلال اكتماله الفني وعن طريق هذا الاكتمال .

على أن الدكتور هلال يهتم كل الاهتمام بتبيان افادة نقدنا الأدبي المعاصر من تراث النقدالعالمي في حاضره وماضيه ، وذلك بما أورده من آراء وشرحه من اتجاهات ، ومن ثنايا الشروح النظرية والعملية يتضح النهج الذي ينبغي أن نسلك من وراء هذه الدراسة الموضوعية ، في حرية للكاتب والناقد تتيح ورود المنابع الفنية المختلفة لتتكامل في وحدة خالقة موجهة لا جمود فيها ولا تحكم .

ويبين المؤلف في مقدمة كتابه ماهية النقد الأدبي فيرى أنه « ثمرة التفكير في الآثار الأدبية لتقويمها ، ببيان زيفها من صحيحها وتفسير نواحيها الفنية ، ثم الحكم عليها .. وهو من الدراسات الانسانية المتعلقة بحالات الانسان ونشاطه الاجتماعي بوصفه انسانا ..

وبعد ذلك يبين لنا صلة النقد بالفلسفة ، وبفلسفة التاريخ الحديث ، وسائر العلوم الانسانية التي تختلف طبيعة البحث فيها عن طبيعة البحث في العلوم التجريبية .

على أن المؤلف يرى أن قواعد النقد ومبادئه لا ينبغي أن تؤخذ على اطلاقها ، بل في حدود بيئتها التاريخية وطبيعة ما عالجت من مسائل وما استهدفت من غاية ، ولها بذلك مرونة تستطيع ان تؤتي ثمارها بأثرها الخصب في توجيه الادب أو تكوين الأديب ، ولكنها ليست كافية اطلاقا في خلق الأدب أو تكوين الكاتب ، اذ لابد لذوي الأذواق والعبقرية من الادباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ، ويمثلوها في ثقافتهم ، ويستوحوها - على نحو ما - في خلقهم ، ولا غنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه .

ومن هنا ينتقل الدكتور هلال الى الحديث عن العلوم التي يستعين بها النقد على أداء رسالته ، وفي مقدمة هذه العلوم علم اللغة ، وعلم الاصوات ، والدلالة والنحو والبلاغة - كما هي في القديم - أو علم الأسلوب ، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر ، أو تاريخ اللغة الطويل ، وعلم العروض .

ويحدد الدكتور هلال مدى افادة النقد من هذه العلوم حينما يقول : « فالقواعد العامة فيها لا تخلق الشاعر ، ولا تخلق البليغ ، ولكنها - في مبادئها وما تورده من شواهد وما ترسمه من طرق - تعتمد على أشعار ، وكتب سبق أن وجدت فلها سلطانها التاريخي ، سلطانها في التوجيه والايحاء

والدربة ، وعلى قدر سمو الكاتب فى فنه تكون قدرته على اخضاع هذه القواعد لأسلوبه ، بحيث لا يشعر المرء بتكلف فى وزن أو فى تصوير بلاغى ، أو فى تعبير لغوى ، فيشف أسلوبه عن المعانى القوية دون أن تحجبها الصنعة ،أو الخضوع الذليل لقواعد خاصة ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يتحلل من هذه القواعد ، فهو ولا شك مفيد منها ، وخاضع لسيطرتها خضوع العبقرى الفنان المتملك زمام أدبه .. ويرى المؤلف أنه لضمان صحة النقد وايتائه ثماره أن يتساءل الناقد الذى توافرت له الخبرة والدربة الفنية عن مقومات العمل الفنى للانتاج الأدبى الذى يريد نقده ، وعن طريقة الكاتب فى تصوير هذه المقومات وتحليلها ، وعن الاهداف التى قصد اليها من وراء تصويره فى حدود عصره ، أو فيما رمى اليه منه معان انسانية عامة ، وعن مدى نجاحه فى جلائها ، وهو يستشهد فى كل ذلك بأثر العمل الأدبى وأسسه الفنية .

ومن ناحية أخرى يجب ألا يغفل الناقد أن كل أديب يضيف شيئا الى تراث أمته ،وأن أدب كل أمة جزء من الأدب العالمى ، لان الآثار الادبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس الانتاج الادبى الحديث بنسبته لها ، والنظر الى الادب العالمى بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ، ويسمو بآفاقنا فى النقد ، فالأدب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القومى فى ماضيه فحسب بل يقوم كذلك بأنه لبنة فى ذلك البناء العالمى الشامخ .

على أن الدكتور هلال يصحح فهم من زعم من دارسى تاريخ الأدب والنقد الأدبى عندنا ، بأن تاريخ الأدب مستقل عن تاريخ النقد ، وأن ميادين البحث فى كل منهما مختلفة فى طبيعتها ، وذلك حينما يرى أن النقد وتاريخ الأدب فى معناهما الحديث يتلاقيان ويؤثر كلاهما فى الاخر ، ولا يمكن عزلهما بعضهما عن بعض ، فتاريخ الأدب يستلزم الحكم على الكاتب وتدعيم هذا الحكم بالنصوص والحجج التاريخية ، والنقد يستلزم معرفة الحقائق التاريخية التى تنير جوانب الأثر الأدبى ، والمؤرخ للادب لا يستطيع أن يضطلع بعمله اذا لم يكن على علم بنظريات النقد واتجاهاته الحديثة ٠

والمؤلف قد بذل جهدا كبيرا حينما اتبع طريقة التاريخ الزمنى حسب توالى التاريخ ، فهو فى تطوافه فى ثنايا العصور يبين لنا كيف تعاون رجال الفكر فى مختلف الآداب على اقامة هذا الصرح الشامخ من النقد ، ولذلك ترتبط عنده قضايا النقد بقضايا الفكر والفلسفة ٠

ومما يدل على ذلك أن أفلاطون كان رائدا لتلميذه العبقرى «أرسطو» فى النقد الأدبى فى عالم المثل الذى فرضه فى نظرتين فى المحاكاة وفى فلسفته فى الجمال ، وفى غايته الاجتماعية الخلقية من الشعر ، وفى بيانه لأسس الخطابة الفنية ، وفى اشادته بالعاطفة ، ومذهبه فى الالهام لدى الشعراء .. وهذا لا يمنع بالطبع أن يختلف رأى أرسطو مع رأى أستاذه فى بعض القضايا النقدية كالمحاكاة مثلا ، حيث يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة على سواء ، فى الوقت الذى يعمم افلاطون المحاكاة فى كل شىء ٠

ويمضى المؤلف فى قضيته هذه الى مدى أبعد حيث يرى أن أفلاطون بدوره قد تأثر بأستاذه سقراط ، وتأثر كلاهما بالسوفسطائيين تأثرا عكسيا ، لانهما قاوما السوفسطائيين فى مغالطتهم ، كما قاومها أرسطو على الرغم من أنهم ـ ثلاثتهم ـ أفادوا من بحوث هؤلاء السوفسطائيين فى اللغة والخطابة ٠٠

وفى ضوء هذه الأفكار نرى الدكتور هلال يتقدم بنا الى الأمام خطوة وهو مخلص اخلاصا شديدا لأفكاره تلك ، وذلك حينما يذهب الى أن أرسطو قد انتهى اليه هذا الميراث الفكرى ، فظهرت عبقريته أيما ظهور فى استثماره وفى اتباعه له فى بعض المواضع ومخالفته له فى المواضع الاخرى وقد أوضح « ذلك كله فى كتابه «فن الشعر» الذى ظل مجهولا أو يكاد فى أوربا طوال العصور الوسطى ، ولم تعرفه تلك العصور الا من الترجمة العربية ، ومن هنا كان تأثير أرسطو فى عصور أوربا الوسطى وفى النقد العربى متشابها بعض التشابه ٠

ومن هنا ينتقل بنا الحديث عن النقد الأدبى عند العرب ، ويذهب فى حديثه الى أن افلاطون قد أثر فى الآراء الفلسفية التى ذكرها مؤرخو الحياة العاطفية من العرب ، كابن أبى داود صاحب كتاب «الزهرة» ، ومن تأثروا به من المؤرخين الآخرين كما أثر افلاطون فى ادراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم ، وفى القصص ذات القضايا الصوفية ، كقصة «حى بن يقظان» . ثم يعتب المؤلف على دارسى النقد الأدبى ، لأنهم أهملوا دراسة هذه الاتجاهات الفلسفية الخطيرة فى النقد الأدبى ..

بيد ان الدكتور هلال يناقش بنفس الاسلوب كيف عرف العرب أرسطو ، ثم كيف تأثروا به منذ ابن المعتز والجاحظ ، ولم يكن فى مناقشته لتلك القضية يلقى القول على عواهنه بدون تعليل ودراسة موضوعية ، وانما أرجع فى دراسته للنقد عند العرب كثيرا من آراء نقادهم الى مصادرها من أرسطو، مبينا مبلغ فهمهم اياه ، وأسباب قصورهم فى هذا الفهم ، ولاسيما فى نظرياته العامة فى الشعر ،وفى الوحدة العضوية ، وفى التطهير والمحاكاة ..

وهنا يحق لنا أن يتساءل ، هل معنى هذا أن النقد العربى لا يتسم بالأصالة ، وكل همه أن يتأثر بنظريات أفلاطون وأرسطو ؟؟

يجيب الدكتور هلال على هذا بأن النقد العربى بالرغم من تأثره بنقد أفلاطون وأرسطو ، وبالرغم من نواحى قصوره مع ذلك عن نقد أرسطو ، ثم عن النقد الحديث ، بالرغم من ذلك كله فان هذا لا ينفى اصالته ، ذلك لأن نقاد العرب الاول قد بذلوا جهدا كبيرا فى دراستهم للتعبير الأدبى وخصائصه الفنية فى الكلمة ،والجملة ، والصورة الأدبية ، مع بيان وجوه المحسنات البلاغية ، وبخاصة فى التعبيرات المجازية ، وكانت أصالة عبد القاهر الجرجانى أظهر من سواه فى نظريته فى «النظم» تلك النظرية التى مس فيها نواحى جمالية التقى فيها مع بعض علماء الجمال فى العصر الحديث ، وانتبه الى دقائق فى طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفى صلة الصياغة بالفكرة وفى قيمة المحسنات وصلتها بعلاقات الالفاظ فى التركيب ، وتآزر الجمل ٠ بناء الصورة الأدبية وكان فى كل ذلك فيلسوفا من فلاسفة النقد ، وتجلت فى فلسفته أصالته على الرغم من افادته من ارسطو عن فهم وبصيرة ٠

على أن المؤلف يرى أن النقد العربى القديم قد أتى عليه حين من الدهر اتسم فيه بالقصور عن فهم وحدة العمل الأدبى ، فترتب على ذلك خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة الانتاج الأدبى ومضمونه العام ووحداته وصلته بجمهور القراء وآثر فيهم ، على نحو ما هو ظاهر فى نظريات أرسطو وأفلاطون ، ثم على نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم . وكان لهذه المذاهب والتيارات الفكرية أكبر الفضل فى النهوض بتلك الآداب ، وفى توثيق الصلة بينها وبين الحركة الفكرية السائدة فى ذلك العصر ومطالب الجمهور فى ذلك العصر فى وقت معا .

وينتهى الدكتور هلال فى هذا الصدد بأن مقاييس النقد قد انتهت الى تقليد الاقدمين او محاذاتهم ، والى الرجوع الى العرف اللغوى فى المعانى الجزئية ، والى الذوق الادبى الذى يعوزه التجديد فى كثير من الأحيان ، ثم الى الابداع والاغراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته .

وهنا يبرز لنا سؤال هو الزم سؤال فى هذا المقام ، هل يفهم من هذا أن الدكتور هلال بمآخذه التى أخدها على النقد العربى ينال منه ، وخاصة اذا عرفنا ان هناك دراسات كثيرة لبعض أساتذة الجامعة تثبت للنقد الادبى عند العرب القدامى قداسة ، لأنه لم يترك صغيرة ولا كبيرة الا احصاها ، ولا يعتوره النقص ، ولا يتطرق اليه الفساد من بين يديه ولا من خلفه .. حقيقة ما معنى ذلك ؟؟

غير ان الدكتور هلال ينتشلنا من حيرتنا هذه حينما يجيب على تساؤلنا هذا بقوله : « على انه ينبغى ان نذكر باننا لا ننال بذلك من الأدب العربى ، لاننا لا ندرس سوى النقد العربى وتاريخه وقيمته فى النقد العالمى قديمه وحديثه ، لا نريد سوى البحث فيما يكمله وينهض به ليساير النقد العالمى الحديث .

ومن ناحية أخرى يثبت للنقاد العرب أنهم قد سموا فى النقد العذرى والنقد الفلسفى الصوفى الى قيم انسانية ، ومعان فلسفية ، كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفى والفلسفى معا .. والذى لاشك فيه حقيقة أن هذه المآخذ التى أخذها الدكتور هلال على النقد العربى القديم ، وتلك المزايا التى أثبتها للنقاد العرب وللنقد على سواء ، لم يفطن الى هذه وتلك - فيما نعلم - المؤرخون النقد العربى من قبل ، ومن هنا تأتى أهمية دراسات الدكتور هلال فى هذا الكتاب الضخم عن النقد العربى والنقاد معا .

على أن المؤلف حينما يتحدث عن النقد الحديث يرسى قواعده الأساسية على نظريات أفلاطون وأرسطو ، وخاصة فى أدب عصر النهضة ، حينما رجع كتاب تلك الآداب الى نصوص الأدب اليونانية ، وفهموا فى ضوئها نقد أرسطو وأفلاطون ، وكان هذا الفهم من اهم أسباب النهضة الأروبية وآدابها منذ القرن الخامس عشر ، وكانت هذه النهضة وقتذاك ثورة على ما ساد فى العصور الوسطى من قيم ونظم فنية واجتماعية ، وما لبثت هذه الثورة أن أسفرت عن الاستقرار الكلاسيكى. وفى الكلاسيكية وضح تأثير أرسطو أكثر من تأثير أفلاطون ، فكان أرسطو رائد الكلاسيكيين فى قواعدهم الفنية وأجناسهم الأدبية ، عن فهم صحيح أو تأويل لنصوصه

ويمضى المؤلف فى حديثه عن هذه المذاهب فيرى أن الثورة الرومانتيكية حينما قامت فانها تأثرت أبلغ تأثر بفلسفة أفلاطون وبالفلسفة العاطفية عامة ، وضعف فى عهدها تأثير أرسطو ، ومن هنا يرى الدكتور هلال أن هذا هو السبب فى تشابه الأدب الرومانتيكى بأدب العرب العاطفى وبالأدب الصوفى الاسلامى فى مواضع كثيرة لتأثرهما كليهما بأفلاطون .

ومن ناحية أخرى يذهب المؤلف كذلك الى انه فى الرومانتيكية ظهرت بذور المذاهب الأدبية التى تلتها من واقعية ورمزية وسيريالية ووجودية ، ومذهب جماعة الفن للفن كذلك

وعندما ينتصف القرن التاسع عشر فان المؤلف يثبت للادب العربى الحديث تأثرا بهذه المذاهب جميعا ، وبما أثمرته من أدب ، ذلك أننا تأثرنا فى الأدب القصصى بالكلاسيكية أولا ، ثم بالرومانتيكية فى ثورتها العاطفية والميتافيزيقية ، ثم بدأنا نتأثر كذلك بالواقعية والواقعية الاشتراكية ، وحينما يلتفت المؤلف الى النقد فانه يذهب الى أننا قد بدأنا نتأثر بهذه الاتجاهات وما تشعب عنها منذ أوائل هذا القرن ، اذ اتسعت نظرة النقاد عندنا فى فهم وحدة العمل الأدبى ، وما ينتج عنها من نتائج فنية عظيمة فى فهم أصالة الكاتب ، وصدقه ، وهذه الاتجاهات والآراء الفنية الكثيرة قد سرت بدورها الى نقدنا للادب القصصى ، ونضج وعى النقاد فى ادراكها وفى هداية الكتاب على ضوئها .

ومن ناحية أخرى فاننا قد تأثرنا بالرمزية فى الايحاء والصياغة الفنية فى الشعر ، وكان من ثمرة ذلك - كما يرى الدكتور هلال - أن نهضة الأدب الموضوعى - أدب القصص والمسرحيات - واخذ يقوم - عن وعى - بدوره النفسى والاجتماعى ، متمشيا فى نواحيه الفنية مع احدث الاتجاهات العالمية . وكذلك نهض الشعر ، ففهم النقاد ، كما فهم الشعراء معنى التجربة الشعرية ، ووحدة القصيدة العضوية ، وحاولوا التعمق فى سبر الأغوار النفسية ، وقضوا بذلك على شعر المناسبات او كادوا .

على أن المؤلف قد عنى بشرح الاتجاهات الحديثة والمذاهب الأدبية والتيارات الفنية العالمية فى القصة والمسرحية ، مع تبيان مكانة أدبنا العربى من هذه الاتجاهات ومبلغ افادته منها ..

وفى ضوء هذه الأفكار نجده يدرس بافاضة المسائل المشتركة بين نقاد العرب والنقاد العالميين فى النقد الجمالى العام ، ونقد الصياغة الفنية ، وحسبنا من هذه الدراسة كلها أن نلقى على مسألتين : صدق الكاتب ، واللفظ والمعنى ، أو المضمون والشكل .

ففى النقد العربى نرى الدكتور هلال يذهب الى أن أكثر نقاد العرب ساروا على اعفاء الشاعر من الصدق ، يقصدون بذلك قصر كفايته ومقياس براعته على قدرته على الصياغة لا يحفلون فى ذلك بالتجربة الأدبية ، ولم تكن لهم من وراء ذلك فلسفة خاصة ، ولكنها نواحى الصياغة ، وما يخص ما سموه الابداع والاغراب ، وخالفهم فى ذلك نقاد الأدب العالميون من محدثين وقدماء ، كما خالفهم نقادنا المحدثون

ومن هنا نرى المؤلف يقفنا على ماهية الصدق كما يتصورها فيرى « أن صدق الكاتب - قاصا كان أو شاعرا - غير الصدق فى معناه الخلقى المعروف ، وهو حكاية الواقع كما وقع » فالكاتب والشاعر لابد لهما فى الفن من الاختيار بين الأحداث فى القصص والمسرحيات ، وبين الخواطر فى التجربة الشعرية فالقاص - حتى ولو كان موضوع قصته أو مسرحيته تاريخيا - لا يحكى ما حدث كما حدث ، بل لابد له من التبرير والاقناع والاقتصار على النواحى العامة غير الفردية المحضة ، بحيث يحكى ما يمكن أن يقع لا ما وقع ، وبحيث يؤيد قضيته من وراء ذلك . وهذه القضية هى مدار ايحائه ودعوته ، والشاعر كذلك لا يتقل فى تجربته المعانى الفردية المحضة ، وذلك أن الكاتب والشاعر كلاهما لا يكتب لنفسه ، اذ لا عزلة فى الفن حتى لدى من كانوا يزعمون أنهم فى « برجهم العاجى » ، فاذا لجأ كاتب الى البوح بخواطر فردية محضة ، فان هذه النزعة عنده تستند الى وعى اجتماعى خاص ، وثورة على تقاليد يريد أن يمحوها بهذه الاعترافات ، فهى أسرار فردية ولكنها ثورة اجتماعية فى عاقبة أمرها ..

ومن ناحية أخرى فان الصدق الفنى يستلزم ايمانا بالتجربة فى معانيها الانسانية ، كما يراها الكاتب وهو يتلاقى فى هذا المعنى ، مع الصدق الخلقى غير التقليدى ، ولكن صدق الفنان جوهرى لتقدم الفن نفسه أولا ، وهذا هو القاسم المشترك بين نقاد الادب المحدثين جميعا .

والمؤلف يحرص بعد ذلك على أن يبين كيف يلتقى الوعى الجمالى مع الوعى الخلقى فى مواطن كثيرة ، حتى عند دعاة الفن للفن ، وذلك فى دراسته للقيم الجمالية العامة وصداها فى الفن وفى الأثر الأدبى

على أن تجربة الشاعر فى جوهرها ذاتية ، أى غير موضوعية فهو يحتفظ فيها بحرية تجاه الحقائق الاجتماعية والقيم الخلقية السائدة ، وغايته سبر الأغوار النفسية بوسائل الايحاء الفنية على حين يعتمد الصدق فى المسرحية والقصة ، على الموضوعية وهى تستلزم التبرير والاقناع من الناحية الفنية

ويخلص المؤلف الى نتيجة تتضمن أنه لابد من تصوير الوعى الفردى فى ظل الوعى الاجتماعى ، ومن هنا اختلفت نظريات

المذاهب الحديثة الكبرى فى التزام الشاعر ، فالواقعيون الاشتراكيون يرون ضرورة هذا الالتزام . وفى هذا يخالفهم الوجوديون ، على حين يتفقون معهم على التزام القصاص ، ولهذا أصبحت القصة الحديثة مجالا لمجهود ذهنى اجتماعى مصور فى القالب النفسى ، وصارت القصة المسفة - التى تمثل الوعى الفردى المعزول - مريبة فى الآداب العالمية جميعا .

وينتقل بنا الدكتور هلال بعد ذلك الى الحديث عن صلات العمل الفنى بالمجتمع ، والتأثر المتبادل بين النواحى الفنية والحالات الاجتماعية ، وفى حديثه هذا يرى ان للمضمون الفنى دلالة اجتماعية من نوع ما ، حتى عند دعاة الفن للفن ، وان الاتجاه العام فى النقد الحديث يرمى الى الزام الكاتب القصصى ، أو الزام الكاتب والشاعر على سواء .. ويدلل على ذلك بأن قيمة الصورة الأدبية وجمالها فى أن تحيا مدلولاتها ، وليست قيمتها فى التسلى بها ،أو فى أن تظل طافية فى رءوس أصحابها ، اذ لا معنى لقيم جمالية اذا لم يظهر من ورائها التزام اجتماعى أو خلقى أو ميتافيزيقى فى صورة من الصور تهدف الى المشاركة فى قضايا الانسان ومشكلاته ، « وأصبحت القضية الانسانية التى تشغل جل النقاد والكتاب العالميين هى: كيف يتم الوئام بين الانسان وفكره ، فقد اتسعت الهوة بين التقدم العلمى والوعى الانسانى ، بين الخلق والحياة ، بين السيطرة على العالم وبؤس الانسان فيه ، فكان صراع اصطحب بأزمة فى القيم الانسانية ، ومن أجله ساور هؤلاء من « القلق » ما لم يساور أسلافهم ، حتى صار هذا « القلق » محور أكثر الانتاج الأدبى والفلسفى ، يتساءل فيه حملة الاقلام - فى صدق - عما اذا كان من المستطاع أن تصير الأرض طيبة المقام بجهد الانسانية وارادة الانسان .

وانصرف بعض هؤلاء - كما يرى الدكتور هلال - الى تصوير مثل منشودة فى خلق ايجابى ، ولكن شغل أكثرهم بتصوير ما يروعهم من شر عميق الأصول ، لا يقصدون بذلك سوى تحديد معنى الانسانية بالقضاء على هذا الشر عن طريق تصويره ، وهذه الناحية السلبية لابد أن تسبق الايجابية ، وعلى ما فى نفوسهم من مرارة القلق ، ما زال جلهم على يقين من ثمرة هذا الجهد فى بناء انسانية المستقبل .

ومعنى هذا أن دعوة النقاد لم تعد محصورة فى حكاية الواقع ولكن فى حشد امكانيات الانسان توقعا لفجر عهد تسوده نزعة انسانية جديدة .

والى هنا نرى أن الاتجاه الرئيسى فى هذا الكتاب هو دعم الغايات الانسانية فى أدبنا ، وبنائها على وعى نقدى يساير أحدث الاتجاهات العالمية ..

على أنه مما يلفت نظر القارىء والدارس لهذا البحث القيم هو ايراد المؤلف للنصوص الكثيرة من النقد والاداب العالمية ، وهذا بلا شك لا يلبث أن يتبدد وتتمحى أصالته اذا أدخلنا فى حسابنا أن الدكتور هلال رائد للدراسات المقارنة فى الأدب والنقد ، ومن هنا لابد له من ايراد هذه النصوص لتكون دليلا على أصالة قضاياه النقدية الحديثة ، ولتكون رادعة لدعاة الفوضى النقدية وللكسالى فى ميدان الانتاج النقدى ولدعاة القديم الذين يسيرون الى الأمام ورءوسهم ملتفتة الى الوراء ..

وعلى أية حال فان هذا الكتاب يسد ثغرة فى مكتبتنا العربية كانت فى حاجة الى التئامها ، وفى الوقت نفسه يتقدم بها الى الأمام ، ولا يسعنا ازاء هذه الحالة الا أن نشد على يد الدكتور هلال متمنين له دوام الانتاج ، بهذا المستوى العالى فى بابه ، الذى لا يقدر عليه الا ذوو العبقرية الخلاقة من المفكرين وأولى العزم من الدارسين ..

عبد الحي دياب

اسطورة حب - وقصص أخرى
فتحى رضوان

من اللحظات التى تبلغ فيها الحياة قمة توترها لحظة لقاء الجلاد وضحيته .. انها فى الغالب لحظات سريعة .. لكنها تبلغ اقصى درجات الانفعال ، وكل ثانية فيها تحمل عشرات الافكار والمشاعر .. وعندما ينقل هذا اللقاء الى مجال الادب فانه يصبح مثار تصورات تراجيدية عنيفة .

و « فتحى رضوان » وضع يده على هذه الصورة ، وطوعها لفنه فى أكثر من عمل أدبى له .. لكنه لا يلتقط الصورة على اعتبار انها مجرد صورة تراجيدية تثير المشاعر فحسب ، بل انه ينظر من خلالها الى العالم بأسره .. ان الناس ينقسمون الى جلادين وضحايا .. والخط الفاصل بينهم ليس واضحا .. ان الجلادين ليسوا دائما قساة القلوب ، صورتهم القديمة بقامتهم الفارهة وشواربهم الضخمة وملامحهم البشعة صورة مزيفة . ان الجلاد فى العصر الحديث أحد « التروس » فى آلة المجتمع .. وقد يكون الجلاد ضحية فى الوقت نفسه .

والضحايا أيضا ليسوا ضحايا بما تعنيه هذه الكلمة .. انهم أحيانا أقوياء ، أقوى من الجلاد نفسه ، وأحيانا تبلغ بهم غرابة المشاعر الى حد التعاطف مع جلاديهم وقد يبلغ التناقض قمته عندما يتمزق عنق الضحية فى ذات الوقت الذى يتمزق فيه قلب الجلاد أسى عليه . تلك هى الفكرة التى يطل منها فتحى رضوان على العالم فى بعض أعماله الادبية ، ومن بين هذه الاعمال قصة « حاسب يا عم » .

الجلاد اسمه « عبد الظاهر الويشى » متعود على الجلوس فى مقهى معين فى حارة متفرقة من شارع متفرع بدوره من شارع عماد الدين .. وبه رغبة فى الحديث الى الناس ، لولا خوفه منهم ، فهم عندما يتبادلون التحية معه يسألونه عن عمله ، ولابد أن يرد عليهم قائلا انه « جلاد » والناس تعودوا أن تمتصر رقابهم ولكنهم لم يتعودوا أن يروا جلاديهم ، وعندما يرون واحدا منهم يفزعون .

والضحية هو « منعم » لكن هذا مجرد الاسم .. الاسماء لا تعنى شيئا .. الضحايا كثيرون واسم واحد لا يكفى لوم واسم « منعم » - فى الغالب - ليس اسم الضحية ، بل هو أحد أسمائه .

وتتوطد الصداقة بين الجلاد والضحية .. لا منعم يعرف أن صديقه الشفوق سيصبح ذات يوم جلاده - بل لا يعرف انه جلاد على الاطلاق - ولا عبد الظاهر يعرف أن صديقه الشاب الوسيم سيصبح ضحيته ذات يوم على حبل المشنقة .

وفى مكان التنفيذ يلتقيان ..

« واقترب الجلاد من المحكوم عليه ، وبدأ يشد وثاقه ، فانفتحت الشفتان مرة أخرى لا عن صيحة ، ولكن عن عبارة قصيرة اخترقت أذن الجلاد ، وكأنها قذيفة ، فتوقف ، وقد ارتعشت يداه ، وغص بريقه .. فقد سمع :

- حاسب .. حاسب يا عم عبد الظاهر .

والتفت المحكوم عليه برأسه نحو الجلاد ، وفى مثل لمح البرق رأى عبد الظاهر الويشى نفسه أمام « منعم » .. نعم انه هو .. هو نفسه . وصرخ المأمور فى عبد الظاهر بأن أسرع وعاد « منعم » يقول فى صوت واهن :

- حاسب .. حاسب ..

ولم يستطع عبد الظاهر أن يعبر عما أصابه الا بأن زاد الوثاق ، وان دفع « منعم » أمامه بشدة الى غرفة التنفيذ حيث تكون خاتمة المطاف . »

وينقلب الجلاد هو أيضا الى ضحية .. ونتخبط مع الكاتب .. أين الجلاد ؟ اننا ضحايا حتى ولو كنا جلادين .. ان المفاهيم المتعارف عليها تختلط فى بساطة لتنقلب الى نقيضها ..

وليست هذه هى الفكرة الوحيدة التى يعالجها فتحى رضوان طبعا .. لكنها احدى الافكار العديدة التى يعالجها فى مجموعته « أسطورة حب » ، فهو كاتب أهم ميزاته وعيوبه انه يفلسف كتاباته . ان القصاص ـ فى عصرنا الحاضر بالذات فى حاجة الى ثقافة واسعة ، والى نظرية فكرية يعبر عنها . ان الكاتب الذى لا موقف له من قضايا الانسان أصبح كاتبا باهتا ... ان « سارتر وروبلس وبيكيت واسبورن وداريل وشولوخوف » .. كلهم لهم فلسفات معينة يريدون أن يصلوا بها عن طريق أعمال أدبية غاية فى الابداع ـ الى الآخرين . ولكن عندما تصبح الاعمال الادبية بوقا للافكار او الفلسفات ، فان الكاتب يقع فى الخطأ المقابل لخلو العمل من الفكرة . ان انحراف الكاتب ناحية الدعائية يوازى تماما انحراف كاتب آخر نحو السطحية .. وفتحى رضوان فى مجموعته القصصية هذه يسير على حبل دقيق بمحاولته الجادة اعطاء القارىء ـ عن طريق قصصه ـ أفكاره وفلسفته .

وفتحى رضوان يرى أن القصة ليست مجرد أداة للتسلية، لذلك فهو يريد أن يحملها كل ما يستطيع أن يحملها اياه من معان ، انه يرى أن القصة مرتبطة بأزمة عالم بأكمله .. فهو يقول فى مقدمة الكتاب :

« ... فالقصة القصيرة هى أدب الذين يعيشون وعيونهم مرفوعة الى السماء ، فى انتظار الوصول الى القمر والمريخ .. والذين يعيشون وهم يحسبون الدقائق والثوانى فى انتظار قنبلة ذرية أو قنابل .. لا تبقى ولا تذر .. والذين يعتقدون انه لا حرب ، ولا فناء ، وانما بقاء ، واستقرار ، وتقدم .. »

والكاتب يجبر نفسه على ايضاح أفكاره فى قصصه ، فهو يرفض أن تكون القصة مجرد أداة للترويح عن النفس ، ان الادب ـ من وجهة نظره ـ له معنى اجتماعى واسع . انه يريد من القصة أن تكون المعبر الذى تتخطاه أفكاره لكى تصل الى القارىء ..

ولكن السير على الحل صعب ، خاصة وأن الكاتب يخوض ميدانا لم يرتده قبله الا قلة من الكتاب الذين يجمعون بين الفن والفلسفة فى أعمالهم . ومن هنا كان لابد أن يطغى الجانب الفكرى أحيانا على الجانب الفنى . والقارىء لابد أن يصل سريعا الى آراء مفروضة على المواقف ، وفلسفة واضحة فى صور لا تحتمل هذه الفلسفة .. فى قصة « الساعة » مثلا يقول :

« ومدت الام يدها بالساعة الى ابنها ، فأخذها وهو يقول :

ـ لم يبق من عقاربها الا عقرب الساعات .. طار عقرب الدقائق (ربما كان يقصد الكاتب عقرب الثوانى) السريع النشيط ، وعقرب الدقائق ، وبقى العقرب البطىء الذى كنت أقول لك دائما انه يشبهنى » .

وقائل هذا الكلام هو طفل فى السنة الثالثة الابتدائية ، أى لم يتجاوز عمره عشر سنوات . حقا انه طفل ذكى ومتفوق . ولكن هل يمكن أن يصل ذهن طفل فى مثل هذا السن الى هذه الصورة البارعة : التشابه بين حياة شخص ما وعقرب الساعات البطىء . انها صورة لا يلتقطها الا ذهن فنان .

ومن القصص التى تبدو فيها هذه السمة واضحة قصة « أسطورة حب » .. وان كانت القصة ـ رغم ذلك ـ من أحسن قصص المجموعة . فالكاتب يرسم الاحداث منذ البداية لكى تخدم غرضا يريد أن يصل اليه . القصة رمزية وأحداثها تدور فى بيئة بعيدة عن واقعنا . بل الافضل أن نقول ان البيئة مختلفة تماما . لان الكاتب يعطى للقصة أحيانا الثوب التاريخى ، ثم يحدثنا عن اطلاق الرصاص ، وهو كما نعرف من مخترعات القرن التاسع عشر . ولا تستطيع ـ مهما حاولت ـ أن تكتشف الفترة التاريخية التى يتحدث عنها أو المنطقة الجغرافية التى يجرى الاحداث فيها. وربما كانت هذه الضبابية وسيلة أراد بها الكاتب أن يجسد رموزه ، وأن يجعل قارئه يحس بأنه لايعنى من قصته ظاهرها الواضح بل يريد منه أن يتأمل موقفها تأملا يقصد تفهم رموزها .

والقصة هى قصة ملك ما مثل كل الملوك .. طاغية .. يحكم شعبه بالارهاب والعنف ..

وأميرة اسمها « فداء » هى ابنة هذا الملك ، تؤمن بالشعب، ينبع هذا الايمان من حبها لثائر اسمه عدلى بن كريم يقود انتفاضة مسلحة ضد الملك .. أبيها !

ان الكاتب يصل بنا بسرعة الى موقف الجلاد أو الملك وهو يقف ضد ضحيته عدلى بن كريم أو الاميرة .. وهو لا يستطيع أن يقسو فى معاملة هذا الثائر لان هذه القسوة ضد مشاعر ابنته مباشرة .. ان ضحيته هذه المرة ليست ثائرا بعيدا ، بل ابنته نفسها .

ويسقط الثائر فى يد الحكومة ، ويأتى رئيس الوزراء يطلب من الملك أن يعدمه فورا ، ويتردد الملك ، فهو يعرف الى أى حد تحب ابنته هذا الثائر .. ولكن رئيس الوزراء يضيق بهذا التردد ويخشاه :

« ـ لا مكان للتردد .. يعدم رميا بالرصاص قبل ساعة من الآن » !

وكموقف ترد به الاميرة على اعدام حبيبها بالرصاص .. تهب نفسها له ميتا .. تحرم على نفسها الزواج ..
ويثور الاب ـ الملك ـ فيحرم على فتيات مملكته الزواج الا اذا تزوجت الاميرة ..

ويدخل بنا الكاتب فى قصة حب فرعية أخرى .. فهناك شاب يتنكر مدعيا أنه أخته لكى يصادق الاميرة .. وتتعلق به الاميرة .. وفى هذا الجزء بالذات نحس بتأثر المؤلف ب « ألف ليلة وليلة » بخلاف باقى الاسطورة التى أخذت شكلا وجوا غير معروفين فى الادب العربى منذ وقت طويل ..

ويثور الشعب ذات يوم ويهاجم القصر .. ويكشف الشاب المتنكر فى زى فتاة عن حقيقته ، ويحاول حمايتها من الجماهير الغاضبة لكنها تصيح به :

ـ اياك أن تمد يدك نحوى .. اننى لا أخاف هذه الجموع .. ليس عندى ما يخيفنى منها .. قد تخافونها أنتم .. أما أنا فلا .. أنا منها !

وتنجح الثورة ، وتنصب الاميرة ملكة ، ويهدى الثوار ثوب « عادل بن كريم » (ربما كان يقصد عدلى بن كريم كما قال فى أول القصة) الذى صعد به الى المشنقة (لعله يريد أن يقول الذى أعدم فيه بالرصاص كما قال فى أول القصة أيضا) ويقول

« ـ ان الشعب يريد أن يراك فى هذا الثوب »

ففصت بدموعها ، ثم قالت :

ـ خير للشعب أن تحكمه ثائرة فى ثوب ملكة من أن تحكمه ملكة فى ثوب ثائر .

وتعلن الملكة أن لبنات الشعب أن يتزوجن متى شئن فيقول لها الفارس :

« ــ والملكة نفسها ؟ »

فأشرقت فى عينيها ابتسامة ، وقد عادت تضم الثوب الى صدرها وهى تقول

« ــ لقد تزوجت منذ سنين .. تزوجت .. واليوم فقط أعلن زواجى ! »

أرأيت الى أى حد يحاول أن يضع أفكاره ــ وفى معظم الاحيان بطريقة بارعة ــ فى قصصه ؟ وربما كانت هذه الظاهرة الملحة هى التى قادت فتحى رضوان الى الاشكال المتباينة والاجواء المختلفة بحثا عن طرق ينفذ ــ بأفكاره ــ منها الى قارئه .. ومن هذه المحاولات التى تلفت النظر وتستحق من القارىء والناقد أن يطيلا الوقوف أمامها قصة « السريالى » .

الكاتب فى هذه القصة يصور نموذجا منحرفا من المثقفين .. والغريب أنه رغم وجود هذا اللون من الناس فى بلادنا ، على اختلاف درجات انحرافهم واتجاهاتهم ، خاصة ابان الحرب العالمية الاخيرة وما بعدها ، الا أن أغلب قصاصينا لم يقتربوا من هذه الشخصيات على ما بها من غنى . ولا أعتقد أن هناك أعمالا أدبية تناولت هذه الشخصيات تناولا جادا سوى رواية « قنديل أم هاشم » التى جسد فيها « يحيى حقى » أزمة المتعلم فى مجتمع متخلف ، ورواية « مليم الاكبر » التى صور فيها «عادل كامل» ثلة من المثقفين اليساريين .. ثم بعض شخصيات « نجيب محفوظ » وبالذات فى « خان الخليلى » و «الثلاثية» .. وبعض القصص القصيرة « ليوسف الشارونى ومصطفى محمود وعبد الرحمن الخميسى »

و « السريالى » هو شخص غريب حقا التقى به الراوى فى أحد المقاهى .. ورغم انه غريب الا انه يعكس صورة لمدعى الثقافة فى وقت ما من حياتنا الادبية .

« محسوبك مشتاق السخاوى ! « سريالى » .. لا .. لا ..لست رساما ، ولا نحاتا .. ولا واحدا من أهل الفنون التى يسمونها الآن تشكيلية ، وعلى فكرة .. هل تعجبك هذه الاسماء ؟.. تشكيلية وتعبيرية .. أنا مجرد آدمى .. انسان .. وليس هذا بالشىء القليل .. ومع ذلك فأنا سريالى » !

ان هذه الكلمات القليلة التى قالها فى أول لقاء على الراوى تلقى ضوءا على شخصية « السريالى » .. انه انسان فائق الحيوية ، ثرثار ، يجيد التشدق بالالفاظ ، ولا شك أن شخصية مثل هذه تثير فينا سؤالا عاديا : الى أى شىء ستتطور هذه الشخصية ؟ ان تكوين هذا الشخص ليس تكوينا عاديا ، انه يبدو كشخص عصابى . ويتطور به فتحى رضوان الى فرد فى عصابة مخدرات . ولا تستطيع أن تعرف هل كانت السريالية قناعا يخفى به حقيقته ، أم انه اشترك فى هذه العصابة كلون من الوان المغامرة وتجربة الجديد ؟

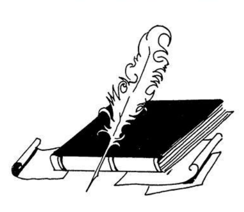
ويسعى اليه الراوى ليراه فى المحاكمة :

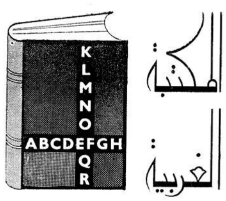
« أيها السريالى العظيم ، هذا موقف فى حاجة الى كل السريالية التى وزعت على الناس أجمعين .. هل أصدق أذنى وعينى ، أم أكذبهما .. لقد علمتنى أن العيون تخطىء ، والآذان تكذب ، والحواس أضعف من أن تصل الى الحقيقة أو تعرفها ، فما هى الحقيقة ؟ ما هى الحقيقة »

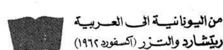
وتنتهى القصة بموقف غامض فلا تعرف بشكل قاطع على حكم على السريالى أو مشتاق السخاوى بمعنى آخر أو دحروج على دحروج بمعنى ثالث بالسجن أو بالبراءة . وسؤال يتردد : هل هو عاقل ؟ أم مجنون ؟

ولا شك أن الطريقة التى روى بها المؤلف قصة «السريالى» وغيرها من قصص المجموعة تدل على الحاسة القصصية الكامنة فيه ، وتدل على انه فنان موهوب فى مجال القصة القصيرة كما ثبت فى مجموعة مسرحياته القصيرة « اله رغم أنفه » انه كاتب مسرحى ممتاز . وبمحاولته الجادة المخلصة فى أن يمزج أفكاره بفنه يسير فى طريق يحتاج الى كثيرين من الادباء الموهوبين .. فالقصة كما أكدنا لم تعد عملا فنيا يراد فى حد ذاته ، بل هى موقف من الوجود ، وهذا ما حاوله فتحى رضوان فى مجموعته .

محفوظ عبد الرحمن







من اليونانية الى العربية
ريتشارد والتزر (اكسفورد ١٩٦٢)

من سلسلة الدراسات الشرقية
ينشرها س.م شترن ور. والتزر الجزء الاول

Oriental Studies

Edited by S.M. Stern and R. Waltzer.

Greek into Arabic

Essay on Islamic Philosophy.

Bruno Cassirer. Oxford. 1962

نشر ريتشارد والتزر الاستاذ بجامعة اكسفورد مجموعة مقالات حول الفلسفة الاسلامية وصلتها بالتراث اليوناني .

وقد بدأ بهذه المجموعة السلسلة التى ينوى أن يكملها مع س.م.شترن فى الدراسات الشرقية .

وغاية المؤلف من هذه الابحاث هو الكشف عن الاصول اليونانية المفقودة من خلال المخطوطات العربية فى العلوم وفى الفلسفة .

ومما لا شك فيه أن المؤلف قد طرق بهذه الابحاث أرضا بكرا لا يقدم عليها الا من كان على قدرة فى قراءة المخطوطات والتراجم العربية والسريانية وفى المقارنة بينها وبين النصوص اليونانية واللاتينية القديمة .

وعمله هذا يهم كل باحث فى مجال الفلسفةالاسلامية والتراث العربى كما يخدم الباحثين فى تاريخ الفلسفة اليونانية ،خاصة فيما يتعلق بمعرفة الاصول المفقودة فى هذه الفلسفة عن طريق الترجمات والمختصرات العربية لهذه الاصول .

ويبلغ الكتاب مائتين وست وخمسين صفحة من الحجم الكبير ، ويحتوى على أربع عشرة مقالة سبق نشرها فى مجلات علمية مختلفة . وقد نشر أغلبها بالانجليزية وبعضها بالالمانية والايطالية .

وسوف نقدم للقارىء تلخيصا لاهم ما ورد بهذه المقالات من آراء تتعلق بالهدف والغاية التى جمعت بينها فى كتاب واحد والتى هى محور البحث من هذه المجموعة .

ففى مقالة عن الفلسفة الاسلامية يعترف المؤلف بفضل العرب فى حفظ الفلسفة اليونانية من الضياع وبعبقريتهم الخاصة التى تجلت عند مفكريهم وعلمائهم .

ويختار شخصية العالم الفيلسوف أبى بكر محمد بن زكريا الرازى المتوفى عام ٩٣٢ م كمثال له ه العبقرية الاصيلة . فهو يقول : « كلما قرأنا للرازى سطرا واحدا أحسسنا أننا ازاء عبقرية جبارة ، ازاء شخصية العالم الواثق بنفسه الذى لا يحس بأنه أقل من أساتذته اليونان فى أى شىء » .

ويذكر عنه أيضا أنه مع اعتراف الرازى بفضل سقراط وأفلاطون وأرسطو على الفلسفة وبفضل أبقراط وجالينوس فى الطب فانه لم يكن يتردد فى تعديل آرائهم ونتائجهم حسب ما تنتهى اليه أبحاثه وملاحظاته الطبية ، كذلك يستند المؤلف فى رأيه هذا عن الرازى على تقدير المؤرخ الاسلامى أبى ريحان البيرونى للرازى واعتراف فساليوس Vesalius مؤسس علم التشريح فى القرن السادس عشر بأن الرازى كان من أعظم علماء الطب سواء فى الشرق أو فى الغرب .

وفى مقالة أخرى لها أهميتها « أضواء جديدة على الترجمات العربية لارسطو » يستعرض المؤلف بعض ما نشر حديثا من الترجمات العربية القديمة لارسطو ويهتم بوجه خاص بنشرة الدكتور عبد الرحمن بدوى « منطق أرسطو » فى أجزائه الثلاثة التى نشرت بالقاهرة بين عامى ١٩٤٨ — ١٩٥٢ وكذلك بنشره للترجمة العربية لمقالة اللام من الميتافيزيقا ومجموعة الابحاث المتعلقة بها لتاسيتوس والاسكندر الافروديسى وذلك فى مؤلفه « أرسطو عند العرب » القاهرة ١٩٤٧ ، ويلحق بهذه المجموعة نشرة خليل الجزل « مقولات أرسطو فى أصولها العربية والسريانية » طبعة بيروت عام ١٩٤٨ .

ويكمل الحديث عن هذه المقالة مقالات أخرى نشرت بعناوين مختلفة مثل « فيما يتعلق بشذرة جديدة لارسطو » كتبت باللغة الايطالية و « الترجمة العربية لكتب الالف والالف الصغرى واللام من ميتافيزيقا أرسطو » والترجمات العربية لارسطو فى « اسطنبول » وأيضا فى « التراث الكلاسيكى فى العالم الاسلامى » .

وفى معرض حديثه عن تاريخ الترجمة العربية القديمةيفرق بين مدرستين للمترجمين ، مدرسة القدماء وهم السابقون على حنين بن اسحاق ، ومدرسة المحدثين وهم التالون عليه ، أى الذين ظهروا فى بغداد فى القرن العاشر الميلادى ، ومنهم الحسن بن سوار ويحيى بن عدى النسطورى وأبو بشر متى ابن يونس .

وقد كان لهؤلاء المترجمين فضل كبير ، لا على فلاسفة الاسلام وحدهم ، وانما على فلاسفة الغرب أيضا حينما ولوا وجوههم شطر المشرق يلتمسون منه العلم القديم .

وينتهى المؤلف من بحثه فى الترجمات العربية الى أن الترجمة العربية لميتافيزيقا أرسطو انما يمكن أن تنسب لجهود أربع شخصيات أحدهم، يمكن أن يلحق بفريق المترجمين السابقين على حنين ، ويشير اليه بلقب الاستاذ وهو نفس الشخص الذى كلفه الفيلسوف الكندى بترجمة « الميتافيزيقا » .

وترجمة أخرى لاسحاق بن حنين وهى التى اعتمد عليها الفيلسوف ابن رشد، وترجمة ثالثة لمقالة اللام تنسب لـ «أبى بشر متى بن يونس» الذى اعتمد فى ترجمته لها على الاصل السريانى .

اما مترجم الالف الكبرى فهو مترجم عاش فى القرن العاشر الميلادى ببغداد معروف باسم « نظيف » . وقد كانت ترجمته لهذه النصوص سواء من اليونانية أو من السريانية تكشف عن دقة ومقدرة بالغة فى فهم النصوص .

ويختتم الحديث بنشرة الاب بويج لتفسير ما بعد الطبيعة لابن رشد ببيروت بين عامى ١٩٣٨ – ١٩٥٢ .

ويمكن لقارىء هذا الكتاب ان يلمس مجهودا آخر للمؤلف قد اتجه الى توضيح أثر الفلسفة اليونانية فى الفلسفة الاسلامية، فهو يؤكد فى مقالاته «دراسات جديدة عن الكندى» و « بعض جوانب تهذيب الاخلاق لمسكويه » و « الافلاطونية فى الفلسفة الاسلامية » ما سلف أن ذكره من تأثر فلاسفة الاسلام بالفلسفة اليونانية .

ويشير الى أنهم قد فهموا فلسفة أفلاطون وأرسطو على ضوء تفسير الفلسفة الافلاطونية الجديدة لها . فمنها أخذوا بالتوفيق بين أفلاطون وأرسطو ، كما خلطوا بين المشائية والافلاطونية الجديدة .

ويبدو هذا واضحا بوجه خاص فى الاخلاق عند مسكويه الذى اخذ عن أفلاطون تجزئة النفس الى نفس عاقلة وغضبية وشهوانية ، وقوله بالفضائل الاربع المشهورة ، كما أخذ عن أرسطو كثيرا ما ورد فى الاخلاق النيقوماخية .

اما عن الاثر الافلاطونى فى الفلسفة الاسلامية فانما يظهر باوضح ما يكون فى فلسفة الفارابى ، خاصة فى نظريته الخاصة بالتنبؤ .

ففى المقالة التى عنوانها «نظرية الفارابى فى التنبؤ والتنجيم» يوضح المؤلف كيف اعتمد الفارابى على القوة المخيلة . وهى المرادف العربى لكلمة فانتازيا Phantasia اليونانية .

وقد انتهى الفارابى الى نظرية أفلاطونية صرفة حين فسرها بانها قوة خلق الرموز بواسطة عملية محاكاة ، وهذه المحاكاة قد تستخدم الصور الحسية أحيانا وقد تتجه الى خلق رموز تفسر بها الحقائق الميتافيزيقية التى تحصل عليها النفس من اتصالها بالعقل الفعال أحيانا أخرى .

وقد رأى أن هذا النوع من عمل المخيلة انما يوجد عند الانبياء والعرافين . ويتفق تفسير الفارابى للمخيلة مع تفسيرات أفلاطون للالهام والتنبؤ، والقوى التى تفوق العقل عند الشعراء والمتألهين على نحو ما ورد فى بعض المحاورات وخاصة فى محاورة « فايدروس » .

ومحاولة أخيرة تعد نموذجا للبحث المقارن الدقيق، نجدها فى مقال المؤلف « أضواء جديدة على فلسفة جالينوس » .

ويتضح لنا فى هذا البحث أهمية المصدر العربى لفلسفة جالينوس الطبيب .

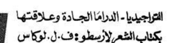
ويعتمد المؤلف فى شرحه لفلسفة جالينوس الاخلاقية على مخطوط عربى يرجع الى القرنين الرابع عشر أو الخامس عشر ، وهو مختصر عربى لبحث مفقود لجالينوس فى الاخلاق De Moribus وقد نشره بول كراوس فى القاهرة عامى ١٩٣٧ ١٩٣٩ بمجلة كلية الآداب قدم فيه تحليلا وافيا لفلسفة جالينوس التى تعتمد على أساس من نظريته فى الطبائع الفطرية ethos, ethe وأثرها فى تكوين الشخصية الاخلاقية وتوجيه السلوك الانسانى . ويذهب والتزر فى هذا البحث الى أن نظرية جالينوس فى الطبائع تعد أول بحث من نوعه فى هذا الموضوع خاصة وأنه يشير لاول مرة فى تاريخ الاخلاق الى الجوانب اللاشعورية والانفعالية التى تؤثر فى تكوين الشخصية الإنسانية .

وهو يربط بين جالينوس وتراث الاكاديمية فى عصرها المتوسط وخاصة عند بوزيدانيوس .

على هذا النحو يمكن للقارىء أن يقدر من مجموعة هذه البحوث ما ينطوى عليه تراث العرب من كنوز ذات قيمة انسانية ما زالت رهن اكتشاف الباحثين .

فجالينوس الطبيب الذى يعد آخر علماء العالم القديم ومعلم العصور الوسطى قد ظلت فلسفته مطوية فى العالم الغربى وها هو البحث الجدى فى تراث العرب يكشف عن تلك الفلسفة الخالدة ، وينشر ما تنطوى عليه من قيم عظيمة عند ذلك الطبيب الذى آمن منذ القرن الثامن الميلادى بأهمية النظرة الفلسفية الشاملة فى علم الطب ، والذى استخدم ملاحظاته وتجاربه على الحيوان وصغار الاطفال لتفسير نفسية الانسان .

الدكتورة أميرة مطر



التراجيديا - الدراما الجادة وعلاقتها بكتاب الشعر لأرسطو : ف. ل. لوكاس

TRAGEDY.

Serious drama in relation to Aristotle's poetics.

F. L. LUCAS

The Hogarth Press (London 1961)

تكمن أهمية هذا الكتاب الذى ألفه الاستاذ لوكاس وهو زميل بكنجز كوليدج ، جامعة كامبردج (١) فى أنه يحاول ان يلقى أضواء جديدة على كتاب الشعر لارسطو فى علاقته بما كتب من تراجيديا على مر العصور الادبية . وقد ظل هذا الكتاب الى يومنا هذا دستور كتاب الدراما ونقادها ، بل واعتبره البعض سيفا مسلطا على رقاب الكتاب المسرحيين ، تنهال عليهم الاتهامات وأحيانا الشتائم اذا هم حادوا عن تعاليمه قيد أنمله ، وتنهال عليهم البركات اذا هم التزموا ماجاء به من قواعد .

وكتابنا يبدأ بداية جميع الدراسات العلمية بالتعريف بمادة البحث ، وهى هنا التراجيديا ، ثم بتوضيح هدف الباحث وهو مناقشة مايثيره كتاب الشعر ، لارسطو من أسئلة فى علاقتها بفن التراجيديا على مر العصور . ويبدأ الكاتب بأن يفرق بين معنى كلمتى « الشعر » و « التراجيديا » عند أرسطو ، ومعناهما فى العصر الحديث ، اذ أن الخلط بين معناهما عند أرسطو ومعناهما فى العصر الحديث ، قد سبب كثيرا من البلبلة والمناقشات الطويلة التى لا طائل وراءها .

كلمة poietes باللغة اليونانية القديمة تعنى :

(١) صانع أى شىء .
(٢) شخص « يصنع » أشعارا فى أى موضوع .
(٣) شخص « يصنع » أدبا خلاقا بالشعر .

وارسطو يكره المعنى (٢) ويفضل عليه المعنى (٣)

أما فى اللغة الانجليزية الحديثة فان كلمة poet تعنى :

(١) شخص يصنع الشعر
(٢) شخص يصنع اشعارا جميلة تثير المشاعر
(٣) شخص يثير خيالنا ، حتى ولو كان يكتب بالنثر ، كما يفعل الشاعر المجيد .

---

(١) King's College, Cambridge University.

كما يمكن أن تستخدم كلمة الشعر استخداما استعاريا فنصف بها اشياء ليست من الادب فى شىء ، ولكنها تثير مشاعرنا كما يفعل الشعر ، ومثال ذلك أننا نتحدث عما فى ضوء القمر من « شعر » أو شاعرية . وهنا نجد أننا أمام معان متعددة لهذه الكلمة فاى هذه المعانى صحيح ؟ يقول المؤلف ان « كل » هذه المعانى صحيحة ، اذ ان النقاش الذى ظل يدور على مر العصور عما اذا كان « الشعر » لابد أن يكتب نظما أم لا ، انما هو نقاش لا طائل وراءه ، ومضيعة للوقت والجهد .

وكتاب « الشعر » فى واقع الامر يعالج الدراما الجادة ولا يعالج الملحمة الا من قبيل تأدية الواجب ، ولا يوجد ما يدلنا على أن ارسطو قد حاول أن يعالج الشعر الغنائى أو شعر الرثاء .

ويأتى بعد ذلك تعريف كلمة « التراجيديا » . يقول تعريف أرسطو أن التراجيديا هى « محاكاة لحدث جاد ، وكامل فى ذاته ، وله طول معين ، يعبر عنه بواسطة اللغة التى يتم تجميلها بطرق مختلفة فى أجزاء مختلفة من المسرحية (1) ، وهى تمثل ولا تحكى ، وباثارتها لعواطف الخوف والشفقة تطهر هذه العواطف » وبهذا يكون أرسطو قد نص بطريقة منطقية على ماهية التراجيديا وماتحاكيه أولا ، ثم الشكل الذى تستخدمه ، ثم الطريقة التى تكتب بها ، ثم أخيرا الوظيفة التى تؤديها . ويجب أن نقرر بادىء ذى بدء . أنه لم يكن من المحتوم عند الاغريق القدماء أن تنتهى التراجيديا بفاجعة ، بل هم يعتبرون أن جوهر التراجيديا هو فى أنها تعالج أحداثا جادة لشخصيات جادة ، بينما تعالج الكوميديا أحداثا هزلية لشخصيات هزلية . أما فى العصور الوسطى فقد تغير معنى كلمة « تراجيديا » ففقدت علاقتها بخشبة المسرح ، وأصبحت النهاية المحزنة ضرورية بل وجوهرية فيها ، وفى عصر النهضة استعادت الكلمة علاقتها بالمسرح ، ولكن بقى ارتباطها بالنهاية المحزنة . وهكذا أصبح للتراجيديا ثلاثة معان :

(١) فى العصور القديمة ـ الدراما الجادة
(٢) فى العصور الوسطى ـ قصة ذات نهاية محزنة .

وما يهمنا هنا هو أن نؤكد ان أرسطو لا يناقش فى كتابه مانسميه « تراجيديا » ، وانما مانسميه « الدراما الجادة » . يقول لوكاس : « ظل تعريف أرسطو للتراجيديا نهبا لتصارع علماء الجمال فى كل العصور حتى كادت دراساتهم أن تطمس فى زحمتها التعريف الاصلى نفسه » .

يقول تعريف أرسطو ان التراجيديا « محاكاة لحدث » فالى أى مدى ، وبأى معنى يجب على الفن أن يحاكى الحياة ؟ ربما كان من الافضل أى نرجع الى الكلمة اليونانية القديمة التى استخدمها ارسطو mimesis رغم غموض هذه الكلمة أيضا ، فهى تتضمن محاكاة الاشياء فى واقعية فوتوغرافية من ناحية ، واثارة حالات شعورية بوسائل ابعد ما تكون عن الواقعية حتى ان ارسطو يسمى الموسيقى « أكثر الفنون قدرة على المحاكاة » ، من ناحية أخرى .

وهى أيضا تتضمن المحاكاة التى تصور الجوانب المثالية ، والمحاكاة التى تصور الجوانب الوضيعة ، فهى كلمة صعبة . ولكن المعنى الجوهرى لهذه الكلمة هو محاكاة الاشياء فى الحياة الواقعية ـ أى اعادة خلق الواقع . ولكن :

(أ) يستطيع المرء ان يعيد خلق الانطباعات الحسية فى الحياة الواقعية . وقد تكون وسيلتنا الى ذلك هى مطابقة الواقع مطابقة حرفية كما فى التماثيل ، او لوحات التصوير ، وقد تكون وسيلتنا مختلفة عن الواقع كل الاختلاف كان نرسم صورا باللغة كما يحدث أحيانا فى الشعر . وهناك بطبيعة الحال درجات كثيرة من الواقعية فى محاكاة الانطباعات الحسية ، فالتمثال البرونزى قد يعيد خلق الشكل بدقة كبيرة ، ولكنه لا يعيد خلق اللون ، كذلك لوحة التصوير قد تعيد خلق اللون بدقة كبيرة ولكنها تبقى بعد ذلك ذات بعدين فقط ، وهكذا .

(ب) من الممكن الا تحمل كلمة mimesis فقط معنى اعادة خلق الانطباعات الحسية ، وانما أيضا اعادة خلق « العواطف » الموجودة فى الحياة الواقعية ، كما يحدث فى الموسيقى .

ان كلمة mimesis بتعدد معانيها وما تنطوى عليه من ظلال اوقعت الباحثين فى البلبلة ، وربما اوقعت أرسطو نفسه فى التناقض . ولكننا بالرغم من ذلك نستطيع أن ننتهى الى بعض النتائج ، فمادامت المحاكاة ، فى فن الدراما ، التى تعيد خلق عواطف الواقع أكثر اهمية من المحاكاة التى تعيد خلق الانطباعات الحسية فى الواقع ـ فان الاولى هى الهدف الرئيسى واما الثانية فليست الا وسيلة للوصول اليها .

ونعود الى الاجزاء الباقية من تعريف أرسطو . يقول أرسطو أن التراجيديا « محاكاة لحدث » فما الذى يكون الحدث بالضبط ؟ لقد عمد بعض المحدثين الى تعريف الكلمة فى شىء من الدقة فمثلا يرى برونتير الناقد الفرنسى ان جوهر الحدث هو الصراع ، ويرى آرثر أن جوهر الحدث هو « الازمة » . كذلك يثور البعض على اهمية « الحدث » فيؤلف مترلنك ما يسمى « بالدراما الساكنة » ويكتب برناردشو « مسرحية المناقشة » ، وينقل تشيكوف الحدث من خارج الشخصيات الى داخل نفوسها حتى لتكاد الحدود الفاصلة بين الحدث والعاطفة أن تمنحى .

ثم ننتقل الى الجزء الثانى من تعريف أرسطو : « حدث جاد » والكلمة التى أوردها أرسطو بمعنى جاد تعنى حدثا ذا اهمية . وهنا أيضا تثار مناقشة قديمة ماهو الشىء الجاد الذى يتفق وجلال التراجيديا ؟ يقول لوكاس أن طريقة تناول الكاتب لموضوعه هى التى تحدد جدية هذا الموضوع من عدمها .

وبعد ذلك يقول أرسطو أن التراجيديا هى « محاكاة لحدث كامل فى ذاته » فما الذى يحدد الاكتمال ؟ وهنا يظهر الخلاف بين الرومانتيكية والكلاسيكية ، ثم هناك الراى الحديث الذى يرفض « الاكتمال » رفضا تاما ، ويفضل عليه أخذ « شريحة من الحياة » .

وبعد ذلك يقول أرسطو فى تعريفه : « يعبر عنه بواسطة اللغة التى يتم تجميلها بطرق مختلفة » . وقد تغير هذا المفهوم تماما فى عصرنا عندما أصبحنا نكتب الدراما بالنثر ، ونشك كثيرا فى قدرة اسلوب القدماء المنمق على محاكاة عالم يتحدث جميع من فيه دون أى تنميق على الاطلاق .

يقول أرسطو بعد ذلك : « تمثل ولا تحكى » ، وهذا أيضا جزء من الحقيقة وليس الحقيقة كاملة ، حتى بالنسبة للتراجيديا الاغريقية . فكثير من أحداث المسرحية لا يمكن تمثيلها على خشبة المسرح مثل أحداث القتل وسائر الاحداث العنيفة ، تلك التى اعتاد المسرحيون ان يستخدموا رسولا فى نقل اخبارها .

ثم نأتى فى نهاية الامر الى أشهر عبارة وردت فى تعريف أرسطو للتراجيديا ، وهى العبارة التى تتحدث عن وظيفة التراجيديا فى « تطهير » العواطف . وقد افرد المؤلف فصلا طويلا لمناقشة هذه العبارة تحت عنوان « الاثر العاطفى للتراجيديا » ، اذ يعتقد أن هذه العبارة قد تعرضت لسوء

(1) يشير أرسطو هنا الى اختلاف الوزن والاسلوب بين أغانى الكورس والحوار فى التراجيديا الاغريقية .

الاستعمال من جانب نقاد الصحافة ، كما تعرضت لسوء الفهم من جانب أغلبية النقاد .

ماهي الوظيفة الحقيقية للتداجيديا ؟

قال أرسطو ان التراجيديا « باثارتها لعواطف الخوف والشفقة تطهر هذه العواطف » . وهنا تنشأ ثلاث مشكلات هامة :

(١) ما اذا كان رأى أرسطو بالفعل ؟

(٢) الى أى مدى يعتبر هذا الرأى صيحا ؟

(٣) ما الذى دفع أرسطو الى اعتناق هذا الرأى .

أما بالنسبة للمشكلة الاولى فقد دار نقاش طويل على مر العصور الادبية حول المعنى الذى قصد اليه أرسطو ، فعلى سبيل المثال ، نجد ان الكثيرين من النقاد والدارسين قد ترجموا كلمة catharsis بمعنى « تنقية » أو « تهذيب » أو ما شابه ذلك من معان . وقد أشار البعض الى ان عاطفتى الخوف والشفقة لدينا « تنقيان » فى المسرح عندما تتسبب مشاهدتنا للمسرحية فى ارتقائنا بعواطفنا الذاتية الانانية الى مستوى موضوعى . كل هذا لا غبار عليه ، ولكن يبدو ان أرسطو نفسه لم يقصد اليه .

هناك دلائل قوية على أن كلمة catharsis او تطهير لا تعنى « تنقية » وانما « تطهير » بالمعنى الطبى (كان والد أرسطو طبيبا) الا أنه تبعا للتغيرات التى تطرأ كل يوم على الفكر الطبى ، فان هذا المعنى قد أصبح مضللا للعقل الحديث . ونظرية ذلك تعود الى مدرسة «أبو قراط» التى تقول بان تحقيق التوازن المطلوب فى هذه العواطف لا يتأتى الا بالصحة الجسمية والعقلية على السواء .

كذلك نجد أن « ثيوفراستوس Theophrastus تلميذ ارسطو يضمن كلمة catharsis معنى تهذيب الاشجار ـ أى ازالة الشوائب الزائدة ـ وبالاختصار فان « تطهير عاطفتى الرحمة والشفقة » لا يعنى تهذيب هاتين العاطفتين او الارتقاء بهما كما لا يعنى تخليص المشاهدين منهما وانما يعنى ببساطة التقليل منهما حتى يتحقق تهما الاعتدال والتوازن السليم . ويوضح ارسطو نفسه هذا المعنى العام فى كتابه « السياسة » اذ يقول فى سياق حديثه عن قيمة الموسيقى :

« أن العواطف التى تؤثر تأثيرا عنيفا فى بعض الامزجة لها أيضا بعض التأثير فى جميع الناس .. والفرق هنا يكمن فى درجة عمق هذه العواطف مثل عواطف الخوف والشفقة والعاطفة الدينية المشبوبة . فبعض الناس قد تتملكهم هذه العاطفة الاخيرة ، الا أنهم يستعيدون التوازن فى هذه العاطفة اذا هم سمعوا موسيقى الارغن المقدسة ، كما لو كانوا قد عولجوا علاجا طبيا وتحقق لديهم التطهير (١) ، وبالمثل فان هؤلاء الذين تتملكهم عاطفتا الشفقة والخوف أو آية عواطف أخرى ـ يستطيعون اذا كانوا تحت سيطرة هذه الحالات العاطفية أن يحققوا لانفسهم نوعا من التطهير ويجدون فى ذلك تخفيفا سارا » .

ويقول « أرستوكسينوس » (المولود بعد آرسطو بعشرة أو عشرين عاما) ان استخدام الموسيقى لهذا الغرض يعود الى الفيثاجورثيين (٢) Pythagoreans الذين يقال عنهم أنهم « يمارسون تطهير الجسم بواسطة الدواء ، وتطهير الروح بواسطة الموسيقى » .

ولقد يسأل القارىء الذكى : ماذا يعنى أرسطو بالضبط بالخوف والشفقة ؟ خوف من ماذا ؟ وشفقة لمن ؟ هل لدى

---

(١) catharsis

(٢) أتباع فيثاغورس العالم الرياضى والفيلسوف الشهير .

البشر فائض من الشفقة ؟ أو يستطيعون أن يكون لديهم هذا الفائض ؟ واذا تحرينا الدقة لوجدنا ان الشفقة ليست من نوع واحد بل هى أنواع كثيرة . هناك مثلا الشفقة التى تدفع صاحبها الى فعل الخير ، وهناك الشفقة التى يحسها صاحبها ولكنها لا تدفعه للعمل ، وهناك شفقة المرء لنفسه . ثم يأتى الخوف :(١) أهو خوف من الامور المرعبة التى تجرى على خشبة المسرح مثل شبح هاملت مثلا ؟ أم هو (٢) خوف على مصير الشخصيات ؟ أم هو (٣) خوف عام من قسوة الحياة فى كل مكان وفظاعة المصير الانسانى ؟ يقول لوكاس انه يشك كثيرا فى أن أرسطو قد قصد الى النوع الاول من الخوف وانما ذكر النوع الثانى ـ وهو الخوف على مصير الشخصيات ـ بنوع خاص بل وأكده . وبحدوث هذا النوع من الخوف يستطيع النظارة أن يواجهوا النوع الثالث بعد خروجهم من المسرح فى شجاعة !

وكثيرا ما يفترض الدارسون بشكل يدعو الى التضليل أن أرسطو قد قصد الى أن عاطفتى الخوف والرحمة هما العاطفتان الوحيدتان اللتان يمكن ان تجدا الراحة فى الدراما الجادة . وهم يتناسون أن أرسطو قال فى تعريفه « عواطف من هذا النوع » . من أى نوع ؟ يقول المؤلف

« أعتقد أن لدى جمهور التراجيديا عواطف أو مشاعر أخرى مثل العطف والاشمئزاز والفرح والاحتقار والاعجاب . ويبدو أن أرسطو كان يعتبر أن هذه العواطف أقل أهمية . ولكن كيف يتم تطهير هذه العواطف ؟ أبواسطة الشفقة والخوف ؟ أعتقد هذا » .

ويسوق مثالا على ذلك بالشخص الذى تمتلىء نفسه حتى قمتها بالشحنات العاطفية المتعددة كما يمتلىء الخزان بالماء حتى ليكاد يفيض . فعند مشاهدة مثل هذا الشخص للتراجيديا تصبح عاطفتا الشفقة والخوف لديه المضختين الرئيستين اللتين تخففان من ضغط العواطف الاخرى .

ولا يجب أن نخطىء فهم تعريف أرسطو فنحسب أنه يظن أن التطهير ، فقد قال أرسطو نفسه فى حديثه عن الموسيقى (١) لا يتحتم أن نفهم أن الاثر الاخلاقى للدراما مقصور على التطهير ، فقد قال أرسطو نفسه فى حديثه عن الموسيقى (٢) أن منها ما هو نافع لاغراض التربية ، ومنها ماهو نافع لاغراض التطهير ومنها ما هو لاغراض التسلية .

وقد يتبادر الى أذهاننا سؤال على جانب كبير من الاهمية . اذا كانت الوظيفة الفعلية ليتراجيديا هى تطهير نفوسنا من العواطف الزائدة ، فهل نحن فى حقيقة الامر نعانى من تضخم فى بعض عواطفنا ؟ واذا كان الامر كذلك فما الذى دعا أرسطو لان يتبنى هذه النظرية ؟ اننا تن نستطيع أن نفهم موقف أرسطو الا اذا فهمنا نظرة الاغريق الى الحياة ، ونظرة افلاطون لها ، ذلك ان أرسطو كان ابنامخلصا للامة الاغريقية والفكر الاغريقى من جانب ، وان كتاب الشعر ليس سوى ردود أرسطو على أستاذه أفلاطون من الجانب الآخر .

منذ ان بدأ الانسان يفكر ويحس نشأ لديه الصراع الخالد بين الجسد والروح ، ماذا يفعل بعواطفه ؟ « أيخضعها بالانصراف عنها » كما قال الرواقيون وبوذا والمسيح ؟ أم « يتحكم فيها بالاعتدال فى ممارستها » كما نادى بذلك الاغريق وأرسطو ؟ ان الاعتدال والتوازن هما الصفة الاولى لعالم الاغريق ولفكر أرسطو الابن المخلص لهذا العالم . ولقد ولد أفلاطون فى

---

(١) كتاب السياسة .

هذا العالم الاغريقى وهو ينتمى اليه نصف انتماء ، فوجد فى نفسه جوعا شديدا الى الفضيلة التى تفرض اقامة القوانين الصارمة الجامدة مما لا يبدو أنه من طبيعة الاغريق • وظل هذا الجوع الى الفضيلة ينمو فى نفس أفلاطون كلما تقدم فى السن حتى أصبح مثالا رائعا للتناقض الذاتى ، فهو فنان أصيل يرفض الفن بوصفه نشاطا شريرا . وهو يطرد الشعراء من جمهوريته دون رحمة لانهم يبعدون عن الحقيقة بدرجتين من جانب ، ولانهم يكتبون أكاذيب تفشل فى تعليم الناس أن العالم مكان العدالة المطلقة ، بل وتشجعهم على الاسراف فى عواطفهم ، من الجانب الآخر • لابد اذن أن ناخذ فى اعتبارنا أن أرسطو فى كتابه « الشعر » يدافع عن الفن ضد اتهامات أستاذه أفلاطون ويفند هذه الاتهامات حتى ولو لم يذكر اسم هذا الاستاذ مرة واحدة فى جميع اجزاء الكتاب •

قال أفلاطون فى محاورته الشهيرة « ايون » ان الشاعر يحلق فى نشوة الالهام وهو مسلوب الارادة فاقد الوعى ، ولهذا فانه من غير المعقول ان نثق بأحكام مثل هذا الرجل الثمل بخمر الالهام الالهى ، ولا يجب أن نثق الا بالفيلسوف وحده • كما أن الفن ، كما قال أفلاطون فى « الجمهورية » هو ظل الظل ، بعيد عن الحقيقة بدرجتين • ويجيب أرسطو بأن الفن به من الفلسفة والجدية أكثر مما بالتاريخ •

وقال أفلاطون ان الشعر يحيل الرجال الى جبناء بأن يصور لهم حياة المستقبل فيخيفهم منها • ويجيب أرسطو أن لا ، بل يطهر الشعر عواطف الخوف عند البشر • وقال أفلاطون أن الشعر يشجع الناس على الاسراف فى عواطفهم ، ويجيب أرسطو أن لا ، بل هو يقلل من العاطفية الى الحد المعتدل •

واذا كانت كثير من تعاليم أرسطو فى كتابه « الشعر » لم تعد تنطبق على التراجيديا فى العصور التى تلت عصره ، واذا كان الكثيرون من الكتاب المسرحين قد نجحوا فى تحدى هذه القواعد وانشأوا التراجيديا الجيدة ، فان تاريخ قوانين أرسطو بالرغم من ذلك ، هو تاريخ التراجيديا فى كل العصور وفى كل مكان •

سمير سرحان

وردز ورث - تفسير جديد
و. ف. بيتسون (١٩٦٠)

Wordsworth, a re-interpretation
by W. F. Bateson, 1960
(Longmans)

هذا كتاب جديد ـ ليس فحسب بالنسبة لتاريخ صدوره الزمنى ، ولكن بالنسبة للموقف الذى يتخذه فيه مؤلفه الاستاذ ف.و.بيتسون من شاعر رومانسى مفرق فى رومانسيته، بل يمكن القول بانه ممثل التيار الرومانسى بعامة .

ومصدر الجدة فى هذا الموقف أنه لا ينحاز الى مدرسة نقدية بعينها ، وانما يحاول بصورة علمية ، ربما لاول مرة بالنسبة لشاعرنا الرومانسى ، أن يربط فى اصرار ويقين بين الشاعر وشعره ، ويؤكد الصلة بين الفن والفنان وضرورة استيعاب هذه الصلة حتى نتمكن من تذوق الانتاج الفنى أيا كان .

وأهمية هذا الموقف تنبع من أنه لم يسبق اليه أحد قطعا على كثرة ما كتب عن الشاعر « وردزورث » ، وعلى كثرة ماقام حوله من جدل .

فاما كتابات القرن التاسع عشر عنه ، فلم تعد أن تكون مندرجة فى أحد تيارين ، الاول هو تيار المتعصبين للشاعر ، والذين اسموا أنفسهم « بالوردزورثيين » ، وهؤلاء لم يضيفوا شيئا مذكورا فى ميدان النقد للشعر الرومانسى ، والتيار الثانى هو التيار الذى بدأه أرنولد حين هجم على « الوردزورثيين » فلم تكن النتيجة الا منشأ طائفة جديدة متعصبة أيضا ولكن على أسس جديدة وضعها « ماثيو أرنولد » نفسه . فكتاب « لاسلز ابركرومبى » الذى أسماه « فن وردزورث ـ ١٩٥٢ » وكتاب « هيلين داربشر » الذى أسمته « الشاعر وردزورث ـ ١٩٥٠ » يرددان ما قاله أرنولد نفسه عام ١٨٧٩ (١) أو ماقاله بعض أتباعه مثل « والتر رالى » ، و «ا.س. برادلى » أو « هـ.د. جارود » ـ فيما بعد .

وهكذا كان كل ما يكتب تقريبا حتى عشرينيات هذا القرن ملونا بموقف محدد يمتنع معه البحث العلمى ، هـذا اذا تجاهلنا انسياق معظم هؤلاء الكتاب وراء المفهومات التقليدية للشعر الرومانسى ، فكانوا اما يؤكدون هذه المفهومات أو يضربون فى شعاب لا تمت لها ولا للحقيقة بسبب . ثم حدث أمر فرح له النقاد وهللوا اذ ظهر أخيرا أن « وردزورث » كان حين ذهب الى فرنسا فى صدر شبابه ولما يبلغ العشرين أن ارتبط فى علاقة عاطفية عنيفة مع فتاة فرنسية تدعى «آنيت فالون » ، وتزوجها « زواجا طبيعيا » دون عقد رسمى ، وأنجب منها فتاة تدعى « كارولين » لم يرها سوى مرة واحدة بعد ذلك ، ثم عاش أعوامه الثمانين بعد ذلك دون أن يعرف عنها سوى أقل القليل .

ولخص الاستاذ « اميل لوجوى » هذه الحادثة فى كتاب صغير الحجم أصدره عام ١٩٢٢ ، واذا كنا نريد أن نتصور أثر هذا الكتاب ومدى تأثير هذه الحادثة التى لم تظهر الا بعد قرن ونيف ، فما علينا الا أن نقرأ كتاب « هربرت ريد » الذى أصدره عام ١٩٣٠ وحاول فيه قدر طاقته أن يفسر معظم شعر « وردزورث » فى ضوء هذه الحادثة الفرنسية ، ان لم يكن قد فسر شعره كله فى ضوئها بالفعل !

فالاستاذ « ريد » لم يدخر جهدا فى الاستفادة بهذا الاكتشاف ولكن المبالغة فيه لم تعد بالخير على شعر تعددت جوانبه وتكاثرت منابعه الحيوية والفنية ، ولابد لنا من الالمام بها جميعا ـ على الاقل فى رأى ميتسون ـ حتى ندرك دلالاته كاملة .

وحينما صدر هذا الكتاب فى أول طبعة له عام ١٩٥٤ ، كان المؤلف قد وضع نصب عينيه أن يستفيد من كل المواد الحيوية التى أمكنه العثور عليها ، والتى اكتشفت أيضا بعد كل ما اكتشف عن حياة الشاعر ، وبدأ فى دراسة علمية منهجية رائعة ـ ان لم تكن فنية خالصة ، فهى تساعد طلاب الدراسة الفنية على تحقيق بغيتهم .

ولكن أرباب مدرسة النقد الحديث وخاصة «ت.س.اليوت» و « ادوين موير » قاما بهجوم شديد على منهج المؤلف فى تفسير كثير من شعر وردزورث استنادا الى حياته الشخصية ، وقرر اليوت أن هذه الحقائق الحيوية لا مكان لها ويجب الا تتدخل فى تذوقنا للشعر ، وخاصة أن المؤلف قد اجتهد أيما اجتهاد فى تفسير دور الشعور واللاشعور فى بناء كثير من قصائد « وردزورث » ، وبالغ فى ذلك ، مما دفع البعض مثل « ادوين موير » الى اتهامه بالتخريج والتأويل ، وبأن الحقائق التى اكتشفها من المواد التى لم تطبع بعد عن حياة الشاعر لاتكفى للدلالة على صدق التفسيرات التى أوردها .

---

(١) فى مقدمته الشهيرة للمختارات التى جمعها من شعر وردزورث بنفسه ونظمها وفق هواه ونشرها بعنوان « قصائد من وردزورث » •

ولم يرض المؤلف بطبيعة الحال عن هذا الموقف من أصحاب النقد الحديث ، وهو الذى كان ينتوى أن « يقدم تفسيرا جديدا للشاعر وشعره من وجهة نظر القرن العشرين » ، وبعد استفادة من « حركة النقد الجديد التى تستمد كيانها من نظريات ت.س.اليوت » ، فكتب مقدمة للطبعة الثانية عام ١٩٦٠ يرد فيها على هذا الهجوم ، وربما كانت هذه المقدمة من أهم وأمتع مقالات النقد الانجليزى الحديث ، يقول فيها :
« .. أما الاعتراضات التى يراها مستر ادوين موير ، وت.س. اليوت وغيرهما .. فيبدو لى أنها تنبع من سوء فهم خطير لطبيعة الشعر الرومانسى الانجليزى ، وللوسيلة الوحيدة التى يمكننا بها فى الواقع أن نقرأه اليوم ، هذا اذا كان يمكن أن يزيد استمتاعنا به على مجرد النشوة الجمالية المؤقتة . فانه من العبث أن نتناول شعر « وردزورث » كما نتناول شعر « دن » أو « درايدن » أو « ازرا باوند » اذ أن ثمة اختلاف نوعى دائم بين أفضل الشعر الرومانسى ، وما كتب قبله وبعده ... وهو : ادراك القارىء المستمر واحساسه بالشاعر نفسه . فنحن ـ فى أفضل قصائدهم ، سواء كان المتكلم ممثلا ، أو قاصا ، أو معلقا ، أو متخفيا فى صورة ما ، أو متحدثا بصفته الشخصية ، لا نخطىء أبدا فى التعرف على « وردزورث » بشخصه ووجوده التاريخى ، أو كولريدج أو « بيرون » أو « شللى » أو « كيتس » ـ فهو الذى يتحدث الينا وليس ضمير المتكلم التقليدى أو « أنا » الرمزية .

ونحن اذا نحينا أو تجاهلنا العناصر الحيوية التى تفشى هذا الشعر ، أفقرناه وزيفناه .

فمذكرات كولريدج والافيون الذى كان يتعاطاه ، وخطابات كيتس .. وغراميات شيللى واهتماماته الفلسفية العلمية ـ تكون جزءا جوهريا من معنى قصائدهم (تماما مثلما تكون بلاغة عصر النهضة جزءا من معنى الشعر الاليزابيثى ، ومثل الدور الذى تلعبه الاشارات الاجتماعية فى الشعر الاوغسطى) . فان يجهل المرء أن قصيدة « كانت طيفا من المرح » تدور حول زوجة وردزورث أو أنه كان قد زار «كنيسة تنترن » قبل خمسة أعوام تقريبا من كتابته لقصيدته المشهورة « أبيات من الشعر » عن هذه الزيارة ، أو الا يذكر شيئا عن الظروف التى قام فيها بالزيارة الاولى ، معناه قراءة خاطئة القصيدتين ، اذ أن ذلك يخرجهما عن سياقهما الانسانى .

ولكن السياق الانسانى للشعر الرومانسى ليس هو نفسه حياة الشعراء الرومانسيين . وهذا التحديد هام .. فالترجمة الذاتية الرومانسية ذاتية بصفة أولية . والرموز التى ترجمها الشعراء الى أعمال فنية شعرية موضوعية والتى تملا الآن دواوينهم ، كانت قد نبعت أو اكتسبت الوانها الخاصة فى عقولهم الباطنة فى « اللاشعور » .

فهناك فى أعماق هذا اللاشعور الرومانسى نجد الاساس المادى الحقيقى لها ، بكل المخاوف والشهوات الحيوانية الاصيلة ، تشهد على ذلك عبقرياتهم التى تفتحت وأزهرت فى وقت مبكر ، وملكاتهم الشعرية التى نضبت فى وقت مبكر أيضا .

حتما ان القارىء الذى يهتم اهتماما جادا بهذا الشعر يجد نفسه ملزما بارتياد واكتشاف مناطق نفسية كان يجهلها الشعراء أنفسهم فى بعض الاحيان . فقصيدة « كوبلاكان » وقصيدة الجميلة القاسية La belle dame sans merci ، كما هو معروف لم يكن يدرى الشاعران شيئا عن قيمتهما الفنية الحقيقية ، حتى أنهما لم يدرجاهما فى دواوينهما .

وهناك قصيدتان أو ثلاثا من القصائد التى كتبها وردزورث عن « لوسى » .. تتصف بهذه الصفة « التى تخرج بالقصيدة عن مجرد نطاقها الفنى الضيق وتهيىء لنا لمسة من الدراسة النفسية » اذ من المحتمل أن وردزورث لم يكن يدرك بعقله الواعى من هى الشخصية الحقيقية المقابلة لشخصية «لوسى» الرمزية ، أو ما ترمز هى اليه ، أو ما يرمز اليه موتها المبكر من الناحية اللاشعورية .

واذا كان التوحيد بين « لوسى » واخت وردزورث «دوروثى» صحيحا ، أى انه اذا كان الاصل الحقيقى للوسى الرمزية هو « دوروثى وردزورث » أخت الشاعر ، فان هذا سبب كاف يدفع عقل الشاعر الواعى الى اختيار الجهل بهذه الحقيقة. ونحن لا ننسى ما قاله « دى كوينى » من أن « وردزورث » كان دائما يحتفظ بصمت مريب تجاه موضوع « لوسى » هذا .. الذى يشير اليه باستمرار فى قصائده ..

ولكن القارىء الحديث ـ تماما مثل دى كوينى ـ يريد أن يعرف ، بل ولا يملك الا أن يريد أن يعرف ـ من كانت «لوسى» هذه ، هذا اذا كان للقصائد أن تؤدى دورها ـ كقصائد ـ بنجاح كامل ..

واذا كان مستر اليوت قد سأل عند قراءة الطبعة الاولى من هذا الكتاب هذا السؤال :

« لماذا نطلب ان يلقى مزيد من الضوء على قصائد « لوسى » ولا نكتفى بالضوء الذى تشعه هذه القصائد نفسها ؟ »

فانا أجبته مقتطفا جملة قالها بنفسه فى سياق آخر عن الدين « اما أن يقدم الدين لنا لونا من الرضاء الذهنى من الناحيتين الشخصية والاجتماعية ـ أو فلا حاجة لنا به على الاطلاق » .

اذا كان هذا صحيحا فى حالة الدين ـ وأعتقد انه صحيح ـ فانه يصدق بصورة أشد فى عصرنا الحالى عن الشعر « الذى يجد أيضا بعضا من أنقى آمال الانسان » .

واذا كان لنا أن نستمر فى طلبنا لشعر وردزورث فلابد أن يكون هذا هو الآخر قادرا على منحنا بعض الرضا الذهنى . فان نوعى الرضاء العاطفى اللذين اكتفى بهما الوردزورثيون والارنولديون لم يستمرا بعد فترة الحربين العالميتين والانهيار العالمى فى الاسعار والقنابل الذرية !

فنحن فى منتصف القرن العشرين ـ تقريبا ـ نطلب من الشعر أن يكون له معنى ، ولكى يستطيع القارىء الحديث أن يفهم هذا المعنى ، يجب أن يكون قادرا على ربط هذا الشعر ربطا ذا دلالة فنية بالتيارات العاطفية الباطنية فى حياة وردزورث وشخصيته .. وعلى كل حال .. فقد كان وردزورث انسانا ، تماما كما قال هو عن المثل الاعلى للشعر فى نظره « انسان يتحدث الى اخوانه البشر » وليس ـ اذا استخدمنا لفظة مستر اليوت ، « ممارسا » يؤدى دوره أمام نقاد الفن » ..

وهكذا ، فان كتاب الاستاذ بيكسون يقدم دراسة جديدة بالفعل ، تقوم على منهج واضح ثابت ، ومهما قيل عن صحة هذا المنهج من الناحية الفنية ، فهو علمى أولا وأخيرا ، فالكتاب ليس عرضا لتذوق شخصى لشعر الشاعر أو لتفسير لبعض القصائد « ولو أنه حاول ذلك فى قصيدة واحدة » وانما يعتمد على تحليل لعلاقة الشعر بالشاعر فى ضوء المواد التى اكتشفت عن حياته او التى كانت موجودة من قبل ولم يستغلها احد بهذه الطريقة .

واوضح مثل على هذا ، ولعله أهم ما فى الكتاب ، هو الفصل الذى أفرده المؤلف عن طفولة « وردزورث » ، وعن اسرار تلك الطفولة الغريبة التى لونت شعره كله تقريبا ، وعاشت دائما فى حياته حتى حينما بلغ الثمانين ، فالمعروف

عنه فى طفولته أنه كان محبا للطبيعة شغوفا بها أشد الشغف ، ينطلق الى الغابات ويصعد الجبال ، ويتأمل الانهار والغدران، ويحادث الطيور والاشجار الخ .

وقد تحدث كل من كتب فى هذا الموضوع عن تأثير التيارات الفكرية الشائعة فى ذلك الوقت من فلسفة فرنسية صاحبت الثورة وخاصة آراء « جان جاك روسو » ، وفلسفة انجليزية ازدهرت فى تلك الفترة وبخاصة آراء « جودوين » و «هارتلى» وسواهما ، وأجمع النقاد أو اتفقوا فى شبه اجماع على ارجاع حب الطبيعة عنده اما الى عقائد وميول فنية طبع عليها ، أو الى نزعات جمالية نقية تشده الى مصادر المتع الحسية من حوله ، أو الى أحاسيس صوفية ربطته الى الاله الذى يحل فى الكون وينصهر فيه ، والذى دفعه الى الايمان بوحدة الوجود فيما بعد ..

ولكن أحدا من النقاد — وهذا غريب — لم يحاول دراسة البيئة الاولى لهذا الشاعر ، فى محيط الاسرة والمدرسة وخارج هذين الجانبين الاولين من الحياة ، مع أن الشاعر لم يأل جهدا فى ذكر الحقائق الكثيرة عن هذه الفترة ، فى شعره أحيانا ، وفى رسائله أحيانا ، وفى تعليقاته على قصائده فى معظم الاحيان ..

والنقاد مع هذا لا ينكرون الاهمية البالغة التى لعبتها طفولة الشاعر فى تكوينه الفنى ، ولا ينكرون تأثيرها على أدق دقائق شعره من صياغة بلاغية وصور فنية وموسيقى الخ — وسوف نفصل القول فى هذا — ومع ذلك فقد اكتفوا بالتفسير الجمالى أو الصوفى لحب الطبيعة عنده ولم يحاولوا الدخول من باب الدراسة النفسية ولو على سبيل المحاولة والحدس ، الذى ربما يفيد !

أما بيتسون فقد حاول وحدس .. وهو يرينا كيف قام بذلك .. هذه بعض أبيات من قصيدة « كنيسة تنترن » التى يستهلها بقوله :

خمسة أعوام سربت .. خمسة أصياف فى طول الاشتاء الخمسة !

ها أنا ثانية أسمع هذى الامواه اذ انبجست وانحدرت من بعض ينابيع الجبل .. هامسة للارض برفق تمتمة حنان ..

ويمضى فى وصف ظروف عودته لشاطىء نهر « الواى » ، وعن ضيقه بالمدنية وحياة الحضارة الزائفة ، ويتذكر أيام طفولته قائلا :

لقد تغيرت — ما من شك فى هذا — عما كنته حينما أتيت أول مرة الى هذه التلال ..
عندما كنت أتواثب فى خفة — كأننى ظبى صغير — على سفوح الجبال
وضفاف الانهار العميقة .. والغدران المنعزلة عن العالم
حيثما تقودنى الطبيعة .. كنت أشبه رجلا يهرب من شىء يخافه

أكثر مما أشبه رجلا ينشد شيئا يحبه .. فالطبيعة — حينئذ — كانت كل شىء بالنسبة لى .. « يا لايام صباى ومسراتها الساذجة !..

ويا للحركات المرحة الحيوانية التى تلاشت فى الزمان ! »
لا يمكن أن أصور ما كنت عليه فى ذلك الوقت ..
كان الشلال الهادر يتملكنى مثل عاطفة جامحة ..
والصخرة الشماء ، والجبل ، والغابة المظلمة العميقة
كانت ألوانها وأشكالها بالنسبة لى شهوة واحساسا وحبا ..
لا حاجة بها الى مزيد من سحر الافكار أو فتنة ..
ليس مصدرها البصر .. لقد انقضى ذلك الوقت ..
وتلاشت أفراحه المؤلمة ونشوته الغامرة .. ولكنى

لا آسى لذلك ولا أحزن ولا آسف ..
فلقد عوضت عن تلك الخسائر هبات وفيرة ..
هبات من لون آخر .. اذ تعلمت أن أنظر الى الطبيعة .. ليس كما كنت افعل فى شبابى الغرير ، وانما أن أسمع دائما موسيقى الانسانية الهادئة الحزينة .. لست أراها حادة أو مزعجة ، بل ذات قوة جبارة على تطهير النفس وشرح الصدر .. ولقد أحسست بوجود كائن
يهز كيانى بفرح غامر من الافكار السامية .. وشعرت بوجود ينصهر فى الكون انصهارا عميقا شاملا ..
يسكن ضوء الشموس الغاربة ، والمحيط الفسيح ، والهواء الحى

والسماء الزرقاء وعقل الانسان ..
حركة وروح .. تلهم وتسير ذوى الالباب
بل كل الكائنات مهما كان مستوى تفكيرها ، وتتدفق فى كل الاشياء ..

واذن .. فلا أزال عاشقا للمراعى والغابات والجبال
وكل ما نبصره من هذه الارض الخضراء ، ومن كل هذه الدنيا العريضة الفتية — دنيا العين والاذن — ذاك الذى تكاد نخلقه وذاك الذى تدركه .. وكم أطمئن وتقر عينى حين أتبين فى الطبيعة وفى لغة الحواس مرساة أصفى أفكارى وأنقاها .. حاضنتى ومرشدتى والوصية على قلبى .. بل وروح كيانى المعنوى كله ..

الواضح فى هذه الابيات هو اتجاه الشاعر الى الطبيعة بغرام مشبوب ليس مألوفا حتى عند شعراء الطبيعة الانجليز — اذا جازت هذه التسمية — الذين كان مدار شعرهم ينصب على مظاهر الكون الجميلة التى تفتن الحواس بألوانها وأشكالها فاللمسة الخاصة التى تفرق شعر وردزورث فى الطبيعة عن كل شعر فى الطبيعة سواه ، هى انبثاقة من نفسه ، وانصبابة فى نفسه ، وارتباطة بشخصه الحقيقى ..

وحينما تناول النقاد هذا الحب غير العادى — لم يزيدوا على تناوله من الظاهر — فى رأى بيتسون — ولم يستفيدوا مطلقا بالمواد التى تزودنا بها خطاباته وخطابات أخته « دروثى » — وغيرها من المذكرات التى طبعت أو لم تطبع ، ففى هذه المواد التفسير الكامل لنزعة حب الطبيعة أولا ، وطريقة تأليفه للشعر ثانيا ، والتفسير لاتجاهاته الفنية وخصائص شعره فى ضوء العوامل النفسية المبكرة ثالثا .

والحقيقة أن بيتسون لا يبالغ فى الاحتفاء بالعوامل النفسية المبكرة مطلقا ، فاذا علمنا كم كان الصبى حساسا فى طفولته ، وكم كان رقيق الحاشية ، مرهف الشعور ، يثور لاقل اساءة، ويغضب لاى تعنيف ، استطعنا أن نقدر التأثير الكبير الذى أحدثته « الآلام المبكرة » — على حد تعبيره — فى نفسه. فقد توفيت والدته وهو لا يزال طفلا وتوفى والده بعد ذلك بقليل ، وخلف أيتاما فى رعاية الجد والجدة ، ووصاية عمين من أعمامهم . وسافرت أخته للدراسة وغابت ثمانية أعوام ، وأصبح على الصبى المرهف أن يستذكر دروسه بجد وصرامة، وكثيرا ما كان يضرب ضربا شديدا اذا أهمل فى درس من دروس اللاتينية أو اليونانية بالذات ، وكان ينفر منها وينفلت الى قراءة « سبنسر » و « شيكسبير » و « ملتون » ، ولم يكن شعر هؤلاء من بين المقررات الدراسية مما جر عليه كثيرا ألوانا منوعة من العقاب ، ليس أثقلها الضرب على الارجل (١) ولم يكن لديه من الاصدقاء فى ذلك الوقت ، سوى أخيه جون (٢) فكان يبثه آلامه وأحزانه ، أو يرسل خطابات شكوى

(١) flogging «بالفلكة» .
(٢) الذى مات غرقا بعد ذلك بقليل .

وضيق الى اخيه ريتشارد الذى هاجر الى لندن واستقر هناك ، أو الى « كريستوفر » الذى كان يدرس فى كيمبريدج.

وحينما عادت أخته « دوروثى » كان قد بلغ السابعة عشرة ، وكانت احزانه قد نضجت فاتخذت شكلا جديدا ، جعله لا ينفر فحسب من الدراسة ، وانما ينفر من بلدة « بنريث » كلها ، اذ لم يكتف عماه وجداه بتلك الحياة الصارمة ، وانما فرضا عليه أن يقوم بالعمل فى حانوت لبيع الاقمشة كانوا يملكونه ، مما ضاعف من القيود التى غل فيها الصبى وقد تعدى طور الطفولة ، ولم يعد بقادر على احتمال أى منها . وقد كتبت أخته رسالة فى ذلك الوقت الى احدى صديقاتها تشكو لها مر الشكوى من تلك الحال وتنهيها قائلة :

« كم بكينا سويا ·· وليم « الشاعر » وجون وأنا ·· وذرفنا مر العبرات وأشدها ايلاما ·· وكلما مرت الايام ازددنا جميعا احساسا بالخسارة التى حلت بنا لموت أبوينا ·· وكنا دائما نختم مناقشاتنا المطبوعة بطابع الحزن ، بأن نتمنى لو كان لنا والد ومنزل ·· »

ولم تلبث « دوروثى » أن هربت من « بنريث » ثانية ، ولم تكد تتأثر بطغيان عميها ، أما وليم فقد « تعرض مدة طويلة وهو طفل أعزل لا يملك دفعا للالم .. تعرض لتعذيب جديه وعمه « كيت » مما خلف أثرا عميقا لا ينمحى على طبيعته الحساسة وكبريائه الاصيل » ..

ومن هنا نستطيع أن نفهم الاهمية السلبية لتلك « الآلام المبكرة » .. فان النتيجة المباشرة لحرمان الصبى من متنفس يعبر فيه عن عواطفه ونشاطه الطفولى ، « وحبسه فى حانوت القماش » هى نزعة التجوال العميقة التى لم يتحرر منها طول عمره .. ونحن لا ننسى أن معظم شعره بل كله تقريبا قد قيل أثناء سيره ..

كان الطريق الفسيح الطلق يمثل لوردزورث طريق هرب من « بنريث » ، هرب من السلطة الانسانية المتمثلة فى عمه – والمجسدة فى طباعه الحادة والبلدة الصغيرة الريفية « الحقيرة » – هرب الى أى شىء لا يفرض سلطة عليه ، ولا يحده بحدود مجتمع البلدة ، ولا يربطه بالبشر ..

وبلدة بنريث تقع على مشارف « حى البحيرة » تماما ، فمن الطبيعى ان تكون متناقضة أشد التناقض – طبيعيا وروحيا – مع الجبال والبحيرات . ولم تنبع أهمية هذه المظاهر الطبيعية الا لتناقضها مع جو « بنريث » الخانق .. كم كانت تعزيه عن ضيقه بانقسامها وانبساطها ، وكم كانت تمثل له الحرية التى حرم منها فى الحانوت لرحابتها واتساعها !!

لقد كان المنبع الذى فاضت منه عبادة الطبيعة عند وردزورث هو نفس المنبع السلبى الذى خلق عنده نزعة التجوال . واذا لم تفتنا الجملة التى جاءت فى الابيات التى كتبها حينما عاد الى زيارة كنيسة تنترن « والتى اقتطفناها هنا » استطعنا أن نقرر أن وردز ورث كان على الاقل يدرك ادراكا جزئيا ، الطبيعة السلبية لموقفه المبكر تجاه جمال الطبيعة . فهو يقول :

« كنت أشبه رجلا يهرب من شىء يخافه ·· اكثر مما أشبه رجلا ينشد شيئا يحبه » .

وهذا لا يعنى سوى أن عبادة الطبيعة التى أحسها فى زيارته الاولى لكنيسة « تنترن » وهى صورة لما أحسه فى شبابه فى « حى البحيرة » ، كانت قائمة على خوفه من البشر ، ونابعة من هذا الخوف . فالشىء الغامض الذى كان يخشاه هو تجسيد للوضع الاجتماعى الذى عاشه ، والذى كان يمثل السلطة فيه عمه « كيت » وجداه ..

وفى قصيدته الطويلة « المقدمة » فقرات يجسد فيها هذا الاحساس بالخوف ، تارة تصريحا وتارة تلميحا كلما تحدث عن طفولته المبكرة ، ولا يكاد ينقطع هو عن ترديد كلمة الخوف فى كل جزء من اجزاء القصيدة تقريبا – مما دفع المؤلف الى تفسير هذا الموقف بانه تعبير عن احساس بذنب لاشعورى – أو بضمير مذنب .

« كم استولى على نفسى وقت طفولتى ، فنشات يرعانى الجمال والخوف ..
وكان يحدث لى أحيانا أثناء لهوى بالليل وتجوالى
أن تغلبنى رغبة قوية وتدفعنى على الرغم منى الى سرقة طائر ...

وقع فى فخ احد الصبيان من أترابى
وحين يقضى الامر – كنت أسمع بين التلال المنعزلة
انفاسا خافتة تتعقبنى ، وأصوات حركة مبهمة ،
وخطوات صامتة صمت الربوة التى تسير عليها »

قد تقول ان الصبى يخاف هنا لانه اقترف ذنبا ، ولكن ما الذى دفعه الى اقتراف الذنب ؟ ان المؤلف يرى فى أمثال هذه الحادثة رد فعل طبيعى للكبت والحرمان الشديد الذى كان يعانيه الصبى ، ويرى أن طلبه للذنب والخوف والعقاب كان محاولة لاشعورية منه لايهامه نفسه أنه حر .. يستطيع أن يخطىء فيعاقب ، ويستطيع أن يؤذى الناس فيؤنبه ضميره ، ويرى أن ادراكنا لهذا « المرض النفسى » – اذا جاز هذا التعبير المبالغ فيه – أمر ضرورى حتى نفهم دوافعه على السير أميالا طويلة وحده حتى بعد أن كبر وتزوج وأنجب ، وكيف نفسر تجواله وحيدا حتى فى آخر أيامه ، ذلك التجوال الذى دفعه الى قطع مسافة تتراوح بين ١٧٥ ألفا و ١٨٠ ألفا من الاميال الانجليزية – حتى سن الخامسة والستين – حسبما يؤكد لنا « دى كوينسى » ؟!

ثم كيف يجتمع الجمال والخوف هذا الاجتماع الغريب ، وما العلاقة النفسية التى مزجتهما على هذه الصورة ؟ هل كان يعبد الطبيعة لانه يحبها أو لانه يخافها ؟

« قادتنى الطبيعة فى احدى أمسيات الصيف ، فوجدت قاربا صغيرا ..

مربوطا الى شجرة صفصاف داخل كهف صخرى ، حيث يأوى كل مساء ..

وسرعان ما فككت الرباط وركبت القارب وأنزلته الماء ..
كان حادث خلسة ومتعة مضطربة ..
كان قاربى يسير فتردد أصداء المجداف سفوح الجبال
ويخلف وراءه وعلى الجانبين دوائر صغيرة من الزبد
تتلألأ فى ضوء القمر ، ثم تذوب كلها فى خط واحد من النور البراق

وحتى أستغل مهارتى فى التجديف ، ثبت بصرى على نقطة بعيدة عن حافة الافق

على قمة صخرة شماء ، اذ لم يكن فوقى سوى النجوم والسماء الشاحبة ..

لقد كان قاربا جنيا ، كأنه احدى حوريات الماء ..
فأخذت فى شهوة عارمة أدفع مجدافى فى البحيرة الساكنة
وكلما دفعت مجدافى انطلق قاربى بصدر يعلو ويهبط كأنه بجعة بيضاء

وفجأة – رأيت من وراء تلك الصخور الشماء التى كانت حتى الآن حافة الافق – قمة ضخمة – سوداء – ضخمة – تطل برأسها على كأنها ذات ارادة وقوة ذاتية ·· فضربت ولكن القمة السوداء الرهيبة ازداد حجمها وجثمت على بصرى

وحجبت عنى نجوم السماء .. وكأنما كان لها هدف وارادة تابعتنى بخطوات منتظمة كأنها كائن حى .. وظلت تطاردنى وعدت بمجدافين مرتجفين ، واسترقت طريقى فى الماء الساكن عائدا الى كهف شجرة الصفصاف ـ حيث تركت سفينتى فى مرفئها الامين ثم عدت الى منـزلى فى حزن وغم شديدين وعبرت المراعى الخضراء ولكن الكآبة كانت تغمرنى وتلقى على ظلالها القاتمة » .

ان هذه الحادثة الغريبة ، التى اقتطف منها هذا الجزء ـ لتتردد عشرات المرات فى طفولة وردزورث ، واختلاط الخوف بالجمال ، أو الدور الرمزى الذى تلعبه الصخرة الســوداء ذات القمة الضخمة ، والذى يمزج قوة الطبيعة كاله يفرض العقاب على البشر ، وكمصدر من مصادر الجمال لذاته ، والذى يمكن تفسيره بأنه ممثل لضمير الصبى الذى تيقظ وهـلم جرا ، أقول ان اختلاط الخوف بالاحساس بالجمال منـع حب الشاعر للطبيعة من أن يكون حبا عاديا ، وانما يجنـح به الى شذوذ من لون خاص ـ ربما كان مرضيا .

والاستاذ بيتسون يفصل القول فى هذا تفصيلا واضحـا ، ويقوم بتحليل قصائد كثيرة تجسم هذا الموقف ، ويعلق على فقرات كثيرة من شعره ومن المادة النثرية التى خلفها مبينـا صدق دعواه ، وينتهى من ذلك قائلا :

« لقد كان هناك بالتأكيد عنصر عصابى فى موقف وردزورث من الطبيعة ، فان استغراقه فى المناظر الطبيعية استغـراقا تلونه النشوة المسحورة والخوف الشديد ، لبعيد أشد البعد عن المتعة الصادقة الصحيحة التى كان يجدها « تشوسر » أو « شيكسبير » فى عمليات الطبيعة الحية من نماء نباتى وحيوانى. فالطبيعة التى يعبدها « وردزورث » هى « صخور وأحجار وأشجار » ، أنهار وضباب ورياح ونجوم وأقواس قزح ، أى طبيعة غير خلاقة بشكل غريب ، بل وميتة أيضا . هل كان ذلك فى أساسه مرآة انعكس فيها عقله الباطن ؟ هل يمـكن أن نقرأ فيها أسرار اللاشعور عن « وردزورث » ؟ .. من المحتمل أن يكون هذا صحيحا .. فالمرء يستطيع أن يقول ـ متوسـلا بالطبيعة ومستخدما رموزا محايدة ـ أشياء كثيرة لا يمكنه قولها او حتى التفكير فيها تفكيرا مباشرا أو موضوعيا .. »

أما كيف أثر كل ذلك فى فنية شعره وخصائصه ، فنستطيع أن نتبين هذا بسهولة اذا درسنا تطور أسلوبه وموسيقـاه وتطور صوره الفنية بصفة خاصة ، فالشاعر الذى يسيـر آلاف الاميال ، ويقول الشعر وهو سائر ، ثم لا يعدل فيمايقول على الاطلاق ، بل يثبته فى ديوانه كما هو ـ ويقول عـن قصيدة « كنيسة تنترن » ما يلى :

« بدأتها حين تركت تنترن ، بعد أن عبرت نهر « الواى » ، وانتهيت منها تماما عندما وصلت الى بلدة بريستول فى المساء، بعد جولة على الاقدام استغرقت أربعة أو خمسة أيام مـع أختى ، ولم أغير فيها حرفا ، ولم أكتب منها سطرا واحدا حتى وصلت الى بريستول ، ونشرتها بعد ذلك مباشرة ، ضمـن ديوانى الاول « قصائد غنائية » .

اقول ان مثل هذا الشاعر لابد ان يختلف عن غيره الذين يكتبون ويعدلون وينقمون ويهذبون ، ونحن لا ننسى شاعـر الحوليات « زهير » الذى كان يكتب القصيدة فى أشهروينقحها فى اشهر ويلقيها فى أشهر على مدار الحول كله ، بل انه يختلف من نفسه حينما نضج وأعاد كتابة قصيدته الطويلة « المقدمة »

فالقصائد الاولى التى قيلت « همسا فى الهواء الطلق » على حد قوله ، تمتاز بليونة الحديث العادى وشبه خلو من الطبيعية .. ولعل هذا هو ما دفع الشاعر الى رأيه النقدى الشهيـر الخاص بتلقائية الشعر « وما الشعر الجيد الا فيض تلقائى للاحاسيس الجارفة » .

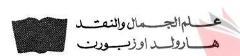
ولعل هذا هو السر فى ايمانه بلغة الحديث العادى ونبـذه للغـة الخاصة بالشعر ، بل سر انكبابه على مصادر الاحاسيس الانسانية الاولية كمبرر لسذاجة شعره فى أول حياته ، ثم تطوره فيما بعد من خلق أسلوب بلاغى خاص به وصـور اكثر تعقيدا وأدل على الصنعة الفنية .

واعتقد ان المجال لا يتسع هنا للمقارنة بين النسخة الاولى « للمقدمة » التى نشرها عام ١٨٠٥ والنسخة المعدلة المنقحة التى نشرت عند وفاته عام ١٨٥٠ ، ولكن المقارنة على أى حال تثبت القضية ، وتفتح مجالات جديدة للتأمل والدراسة .

واذا كنا قد اقتصرنا فى هذا العرض الموجز لكتاب رائـع على عرض للمنهج وطريقة تطبيعه فى أحد الابواب ، فان بالكتاب أبوابا أخرى تستحق المزيد من العناية ، مثل الباب الـذى خصصه لدراسة حادثة « زواجه الطبيعى » من «آنيت فالون» الفرنسية ، والفصل الذى أفرده لمناقشة ذاتية الشاعر وصلة هذا الارتداد الى نفسه بشعره ، والفصل الذى عقـده بهدف دراسة لون المفارقات الشعرية عند وردزورث .

ولا يمكن أن يقال ازاء هذا الكتاب وهذا المنهج ـ مهمـا اختلفنا حول صحته ومهما غضب أرباب النقد الحديث ، الا أنه كتاب مثير ، وعلى الاقل جديرة بالقراءة والتامل .

محمد محمد عنانى



AESTHETICS & CRITICISM

by

HAROLD OSBORNE

Rontledge & Kegan Paul Std. London

ظل علم الجمال حتى عهد قريب فرعا من فروع الفلسفة وان تناول جوانب الجمال فى الاعمال الفنيــة • بل ان معظم من كتبوا فى علم الجمال كانوا فلاسـفة تعرضوا ، بالتفصيل حينا وبالاشارة حينا آخر ، لذلك العلم باعتبـاره ميدانا فلسفيا بحتا • حقيقة انه ظهر من المفـكرين من افردوا الكتب لهـذا الميدان ، ولكنهم لم يجرؤوا على المناداة باستقلاله عن الفلسفة • ثم حدث الانشقاق ، او بمعنى ادق ، استقلال علم الجمال عن الميدان الام • واصبح لزاما على العلم الجـديد الذى اقترب من الادباء والفنانين يخط لهم ويسيرعلى هدى مايفعلون ، اصبح لزاما عليه ان يحدد علاقته بهم : أين يقف ؟ الى اى حد يجب ان يحتفظ بطابعه والى اى حد يجب ان يذوب فى ممارستهم ؟ كل هذه اسئلة لم يحاول الا القليلون الاجابة عليها ، لانها تتوه فى معظم الاحيان فى خضم العموميات او الاشارات العابرة التى يطلقها اغلبية من تعرض لهذا الميدان حتى اليوم •

قلت ان القليلين فقط هم الذين بداوا يهتمون بعلم الجمال فى ثوبه الجديد • ومن بين هؤلاء النـاقد الانجليزى المعاصر « هارولد أوزبورن » الذى كتب مؤلفين يعتز بهما دارسو علم الجمال فى طوره الاخير • والمؤلفان هما : نظرية الجمال » (١) و « علم الجمال والنقد » (٢) • والكتاب الثانى هو الذى نعرض له اليوم •

---

(١) Theory of Beauty

(٢) Aesthetics and Criticism

في هذا الكتاب يبدأ المؤلف بدراسة العلاقة بين علم الجمال والنقد ، اى علاقة علم الجمال من حيث هو نظرى والنقد باعتباره ممارسة فعلية ، او بعبارة أخرى ، العلاقة بين النظرية والتطبيق • فهو يناقش الى اى حد يمكننا مثلا تطبيق مايرد فى علم الجمال ونظرياته ، ثم أنه الى جانب هذا يناقش أيضا الى أى حد يستطيع المفكر النظرى لعلم الجمال أن يستفيد من تجربة التطبيق او الممارسة •

ماذا نقصد أولا بعلم الجمال ؟ ويجيب أوزبورن على ذلك بقوله انه علم يحاول تحديد معنى كلمة الجمال بصورة صحيحة• وعلى أى اساس يرتبط هذا العلم بالنقد ؟ ان النقد ، حتى يستطيع ان يصل الى ما يشبه المنهج العلمى ـ وهو مايحاول تحقيقه بالفعل ـ ، ويجب أن يحدد نفسه داخل اطار معين من الافكار والمبادىء والمفاهيم • وهذه يوفرها له علم الجمال • والواقع انه لو لم تتضح الارض النظرية التى يعمل فوقها النقد لاصبح مليئا بالمتناقضات ، بل لاصبح عرضة للفوضى ، مشحونا بأشياء ومبادىء لا تمت للنقد الحقيقى بصلة •

لو حدث مثلا أن عثرنا فى الطريق على ورقتين مفردتين ، وبعد قراءتهما قلنا ان هذه الصفحة قصيدة شعرية وأن الاخرى معادلة رياضية مقعدة ، أو أن فى الاخرى قصيدة شعرية وفى الثانية قصة قصيرة ، أو أن فى الاولى قصيدة شعرية جيدة وفى الثانية قصيدة رديئة • ترى على أى أساس حكمنا بأن هذه قصيدة شعرية وتلك معادلة رياضية ؟ أو أن هذه قصيدة وتلك قصة ؟ أو ان هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة ؟ لكى نطلق هذه الاحكام لابد ان تكون هناك خصيصة أو خصائص جعلتنا نقول ان هذه قصة وتلك معادلة ، او ان هذه قصيدة وتلك قصة ، او ان هذه قصيدة جيدة وتلك رديئة • ولابد أن تكون هذه الخصيصة او الخصائص اشياء مصطلح عليها ، والا لما كانت اساسا صالحا نستند عليه فى اطلاق هذه الاحكام • من اين لنا ان نعرف هذه الخصائص ؟ هنا يجىء دور الاستاطيقا العلم النظرى الذى يمد النقد بالمبادىء الاساسية التى يجب أن يتناول الناقد فى ضوئها الاعمال الفنية •

واذا كان الناقد لا يستطيع العمل دون سند مبدئى يوفره له علم الجمال ، فان علم الجمال بدوره لا يستطيع أن يعمل دون مساعدة الممارسة الفعلية للنقد ، اذ أن الاستاطيقا لا يمكن ان توجد فى معزل عن النقد •

والمؤلف فى دراسته لهذه العلاقة يضطر الى استعراض المدارس المختلفة للنقد المعاصر حتى يستطيع أن يحدد لون هذه العلاقة كما أنه يضطر أيضا الىاستعراض التطورالتاريخى للاستاطيقا . هناك مثلا أناس يعتقدون ان العمل الفنى ، أو العمل الادبى علىوجه الدقة ، شأنهفى ذلك شأن الوانالنشاط الانسانىالاخرى نتاج طبيعى لقوى اجتماعية • ومن ثم فان هذه الاعمال من الممكن ان تدرس « باعتبارها نتيجة للظروف الاجتماعية والاقتصادية المتباينة التى يتواجد فيها مؤلفوها » • من هنا ظهرت المدرسة الاجتماعية فى النقد وخلاصتها ان على الناقد ان يشرح الاعمال الفنية بارجاعها او بردها الى القوى الاجتماعية والظروف البيئية المحيطة بالمؤلف •

وكان من نتيجة ذلك ، ان اتباع هذه المدرسة كانوا فى بعض الاحيان ، وخاصة تحت تاثير « تين Taine يدخلون ميدان علم الاجتماع •

وهناك أيضا اتباع المدرسة التاريخية امثال « ادموند ويلسون» و « ليونيللو فنتيورى » اللذين يناديان بأن على الناقد ان ينحى فى تقييمه للاعمال الفنية منحى تاريخيا• ثم يجىء اتباع المدرسة النفسية محاولين تقريب الشقة مابين النقد والعلم ، وذلك بتطبيق المعرفة او المعلومات النفسية على المشاكل النقدية •

وينقسم المذهب الى اتجاهين : اتجاه يرمى الى شرح الاعمال الفنية على أساس الالمام التام بنفسية الفنان ، والآخر يتجه الى دراسة عملية التذوق أو التقييم ذاتها • ويقوم الاتجاه الاول على ما يمكن ان يسمى بقانون « العلة والمعلول » اى محاولة دراسة النتاج الفنى بتتبع أصوله النفسية والاجتماعية عند الفنانين أنفسهم ، وفى الظروف الاجتماعية التى يتواجدون فيها • اما الاتجاه الثانى فيختلف مع هذا الرأى اساسا اذ ان اتباعه يرون دراسة العمل الفنى فى ضوء مفعوله او نتيجته • ويتفق مفكرون مثل « ميدلتون مرى Middleton Murray « ريتشاردز » I. A. Richards وأتباع الانسية الجديدة امثال « أرفنج بابت Irving Babbitt و « نورمان فورستر Norman Forester يتفقون ، رغم الاختلافات الجرهرية بينهم ، على اهمية النتيجة أو الاثر الاخلاقى للعمل الادبى ، وأن وظيفة الناقد الاساسية هى تقييم الاعمال الفنية على أساس هذا الاثر •

ويختلف مع هؤلاء النقادة مجموعة اخرى لا تقل عنهم اهمية مثل « سير روجر فراى » ، « مكيف بل » وبعض النقاد المعاصرين مثل « جون كرورانسوم » ، اذ أنهم ينادون بأن الاعمال الفنية يجب أن تناقش على ضوء معايير جمالية أو استاطيقية معينة لا تنطبق على أى مجال آخر •

ويورد أيضا أتباع المدرسة التأثرية (١) والنقد عندهم « لا يستطيع » ، على حد قول « جوتيه ليمتر Jules Lemaitre أن يتعدى تعريف الانطباع الذى يتركه عمل فنى فى لحظة معينة ، والفنان ذاته سجل فى هذا العمل الفنى انطباعا تلقاه من العالم فى ساعة محدودة » • وينادى التأثريون بأن النقد يبدأ أولا بعملية تصفية ، يتخلص فيها العقل من كل الاحكام والاهواء والميل الى الاطراء أو الذم ، ثم تبدأ بعد ذلك عملية وصف الانطباع أو الاثر الذى يتركه العمل الفنى بصورة طليقة غير مقيدة • ولقد تساءل « وولتر بيتر » فى مقدمة كتاب « النهضة » : « ماذا تعنى هذه الاغنية أو الصورة بالنسبة لى ، ماذا تعنى تلك الشخصية القوية التى تساق فى الكتاب أو فى الحياة بالنسبة لى ؟ ما الاثر الحقيقى الذى يتركه عندى ؟ واجابة هذا التساؤل هى نواة المذهب التأثرى •

ثم يتعرض أوزبورن بعد ذلك لجانب هام فى النقد الحديث : ونعنى به العناصر المكونة للجمال فى العمل الفنى ، وهل هى جميلة فى حد ذاتها أم لا ؟ والسؤال فى حد ذاته ليس جديدا ، كما أن الاجابة ليست جديدة أيضا ، فما أكثر المفكرين الذين طرحوا نفس السؤال وساقوا نفس الاجابة التى أوردها أوزبورن (٢)

والواقع أن أوزبورن لا يتظاهر أو يدعى بأن الاجابة من بنات أفكاره أو أنها أصيلة جديدة ، بل أن الكتاب كله عرض ذكى للآراء والمذاهب النقدية التاريخية منها والحديثة ، فى تضاربها وفى اتفاقها •

ولنعد الى سؤالنا : هل هناك عناصر معينة ينشأ عن وجودها فى العمل الفنى احساس بالجمال ؟ ويجيب أوزبورن بالنفى • فالعناصر المكونة للجمال فى عمل فنى تعتبر جميلة لا فى ذاتها ، بل على أساس علاقتها بعضها ببعض أولا ، وعلاقتها بالكل الفنى ثانيا • أو بعبارة أخرى يعتمد جمالها على كيفية ادائها لوظيفتها فى ذلك الكل الفنى • قد تكون بعض العناصر المكونة للجمال الفنى جميلة فعلا خارج ذلك الكل ولكن جمالها فى حد ذاتها ، او جمالها فى عزلتها شىء ، وجمالها فى الكل الفنى شىء آخر ، ولا علاقة بين الاثنين • ودليلنا على ذلك اننا قد نرى شيئا قبيحا يحدث احساسا بالجمال فى عمل فنى ،

---

(١) Impressionism

(٢) « المجلة » عدد يناير سنة ١٩٦٣ • ص ١٢٨ ـ ١٢٩

أو شيئا جميلا يحدث احساسا بالقبح • فالجمال الفنى هنا جمال وظيفى ، يحدده له نجاح الشيء فى القيام بوظيفته التى يحددها له العمل الفنى فى كليته • ولو لم يكن هذا صحيحا لكان من الضرورى أن تستمر العناصر الجميلة فى عمل معين جميلة أيضا اذا وردت فى عمل آخر • وهذا لا يحدث ، أو اذا حدث فانه يرجع لاسباب أخرى •

وينتقل أوزبورن بعد هذا الى الجانب الآخر من دراسته لعلاقة الاستاطيقا بالنقد ، وهو الاستعراض التاريخى للتفكير الجمالى ، ويبدأ بأبى النقدة أرسطو مناقشا نظرية المحاكاة •

يقول ارسطو : « ان شعر الملاحم ، والمأساة والملهاة ، والشعر الغنائى •• كله بصفة عامة صور للمحاكاة » • ويرى البروفيسور « جلبرت مرى » وهو من أكبر الثقاة المعاصرين فى الادب الاغريقى القديم ، أن هذا القول من جانب أرسطو يعتبر الآن غريب الوقع على الاذن المعاصرة ، وأنه لا معنى له • ولكن هذه الغرابة التى نحسها فى هذا القول ترجع ، فى رأيه ، الى عجزنا عن ادراك المفهوم اللغوى الصحيح لبعض الالفاظ اليونانية التى استعملها أرسطو ، مثل كلمتى poiein ومعناها يصنع make وكلمة mimesis ومعناه محاكاة imitation واذا كان أرسطو يقول أن الشعر تقليد أو محاكاة فهذا لا يعنى أننا ننفى الوظيفة الخلاقة التى يتمتع بها الفن • فالشعر خلق ، لكنه خلق من نوع معين ، اذ أنه خلق صور أو نسخ لاشياء اخرى • والربط او التوفيق بين الخلق والمحاكاة ، « قائم على ان الشعر خالق عالم مقلد من الخيال ، أى أن الخيال الخلاق هو جوهر الشعر »

بل أن الاستاذ جلبرت مرى يذهب الى القول بأن مبدأ الخيال الخلاق لا يتعارض مع قول « ماثيو أرنولد » بأن الشعر نقد للحياة ، على أساس أن الشعر يعتمد على الاختيار من بين أشياء ليست موجودة ، وهذا ، من وجهة نظر مرى ، من أعظم ضروب النقد البناء •

ويتدرج الجمال مع أوزبورن الى دراسة موجزة للفكر الاغريقى القديم وعلاقته بعلم الجمال • والواقع أن الاستاطيقا حتى ظهور أرسطو لم يكن لها وجود بصفة عامة . فحتى ذلك الوقت لم تظهر فى أية دراسة كلمة واحدة عن تقييم عمل أدبى لجماله• فالدراسات الادبية التى ظهرت فى تلك الحقبة كانت تتناول روعة العمل الفنى أو أثره الاخلاقى • واذا كنا نحن اليوم نقول بأن وظيفة الفنان خلق شيء جمالى أو استاطيقى ، فان الفنان اليونانى القديم لم يقترن الفن فى ذهنه بالاستاطيقا • وانحن وان اختلفنا فى كثير من الاحيان حول تحديد مفهوم الجمال ، الا أننا نتفق بصورة عامة على قيمة الجمال وأهميته فى تقييم الاعمال الفنية • أما الاغريق ، فقد كانت كلمة استاطيقا تحمل لهم دائما دلالات فكرية وأخلاقية • فالشيء الجميل خير والقبيح شر • وكلنا نعرف عن مهاجمة أفلاطون للفنون الجميلة •

أفلاطون فى هجومه على الفنون الجميلة يستند الى أسس متعددة . فهو أولا يعتقد أن الفن محاولة لتقليد الواقع بصوره حرفية امينة ، ثم محاولة اقناع الناس بأن مايرونه هو الواقع ذاته. من هنا نرى الفنان يتظاهر زورا وبهتانا بانه انسان اخر . فاذا وصف معركة حربية تظاهر بانه يعرف الحروب ودقائقها ، واذا أنطق أخيليوس ببضع كلمات تظاهر بانه هو أخيليوس •

هذا من ناحية • ومن ناحية اخرى فان الفنان فى حقيقة الامر لا يحاكى الواقع مباشرة ، وانما يحاكى أشياء حسية تعتبر مجرد ظل واه للواقع لا الواقع ذاته •

ومع ان أرسطو لم يكن بحال من الاحوال يسوق مبدأ او نظرية اصيلة لعلم الجمال ، الا أننا نلاحظ فى الفصول الاولى من كتاب الشعر تمييزه بين الفنون الجميلة وغير الجميلة • فهو يرى أن التاريخ مثلا ليس فنا جميلا ، وأن البلاغة ليست فنا على الاطلاق وفن المعمار ليس فنا لانه يخلق ابنيات حقيقية وليست تقليدا • فالفن يختلف عن الحرفة لان الفنان يعتمد على المحاكاة أما الحرفى فينتج أشياء للاستعمال • ولا يحتمل الفرق أى التباس أو شك • ان وظيفة الفن عند أرسطو ، كما هى عند سقراط ، هى السرور بل أن الانسان يتميز عن الحيوان بميل غريزى للتقليد ، ومن ثم يسر لرؤية الاشياء المقلدة • وهذا يتضح من احتكاكنا بالاعمال الفنية • فكلما زادت دقة المحاكاة ، زاد سرورنا بها ، حتى لو كانت الاشياء فى الواقع قبيحة منفرة •

ويمكننا القول بأن ذلك يعتبر وثبة كبيرة متحررة من قيود الاخلاقية السابقة ، أو بعبارة أخرى ، يعتبر أول مبدأ جمالى صريح ظهر فى تاريخ النقد الادبى •

ومع هذا فلا يجب أن نسرف فى التفاؤل • فالجمال هنا ، أى جمال الشيء القبيح لا ينبع من تناسق ذلك القبيح فى كل فن يجمله ، بل ينبع من ادراكنا لحقيقة الشيء الممثل لنا ، أى فى دقة النقد • وما أسهل ذلك من مهمة على الصورة الفوتوغرافية وهذا ، كما نرى ، أحد عيوب الواقعية التصويرية عند أرسطو • أضف الى ذلك أن أرسطو ، شأنه فى ذلك شأن كل مفكرى عصره ، كان يقيم الاعمال الفنية بمعايير أخلاقية • فالعمل الفنى الجيد ، هو الذى يحض على عمل خير ، أو يساعد فى تكوين المواطن الصالح •

وتجيء العصور الوسطى ليغفو التفكير الجمالى اغفاءته الكبرى • لقد شهدت العصور الوسطى سيادة الدين وتغلب التفكير المسيحى • كان الدين محك كل شيء حتى تذوق الاعمال الادبية وتقييمها فكان تقدير المرء للجمال فى تلك الفترة من تاريخ أوروبا يحدده له ايمانه وعقيدته المسيحية • وفى ظل تلك السيطرة الدينية كان الفكر الاستاطيقى شبه معدوم • وكان التصوير والنحت بصفة خاصة خاضعين تماما لأهواء الدين ورغبات الكنيسة • اذ يجب على التمثال او الايقونة ان يذكرا الناس دائما بعلاقتهم بالخالق ومريم واليسوع •

وتدخل القيم الدينية فى تقديرنا للاعمال الفنية يعنى تدخل القيم النفعية فى تذوقنا للفن • بل ان القديس جورج الاعظم قد اعترف بوجود تلك القيم النفعية حينما تحدث عن استخدام الفنون التصويرية فى تعليم الاميين « لان الصورة عند هؤلاء الذين لا يعرفون القراءة بمثابة الكتابة عند من يعرفونها •• ومن ثم يستطيع الجهلاء أن يروا بأنفسهم مايجب أن يتتبعوا » • وليتنا رأينا وسط ذلك التيار الدينى كلمة واحدة عن الجمال الفنى فى عملية التذوق ، فقد كان الرأى السائد هو قول « ايسيدور أوف سيفيل Isidore of Seville بأن « الجمال شيء يضيفه المرء الى الابنية بغية التزيين والابهة ، كما هى الحال فى الاسقف المذهبة ، والسطوح المرمرية النادرة ، والرسوم الملونة » •

ولم يكن مقدرا للاستاطيقا أن تظل فى غيبوبتها الى الابد • فقد جاء عصر النهضة ليزيح عنها خيوط العفن وغبار الخمول • وشاءت الظروف أن تتفق النهضة الجمالية مع حركة احياء فن الرسم فى فلورنسا التى ترتبط دائما باسم الفنان الكبير Giotto ولسنا هنا بصدد الحديث عن جوتو وفنه • ولكن المهم أن النهضة كانت تعنى بداية الاهتمام بالفن كفن ، مع اتجاه جديد نحو الطبيعية بشكل واع لا تتدخل فيه الغايات أيا كانت ، عملية أو اخلاقية •

ولم يظل الاتجاه الطبيعى بريئا من الغايات الاخلاقية لمدة طويلة ، فبعد فترة بدات لمسات أخلاقية وشبه أخلاقية تطفو على

سطحه . اذ بدأ الناس يعتقدون أن قيمة العمـــل الفنى فى شيئين : أولا ، جمال الموضوع ونبله ، ثانيا ، امانة الفنان فى تصوير ذلك الموضوع . ويبـــدو ان Dürer مســـئول عن ذلك الاتجاه الى حد كبير ، فهو يقول أننا يجب ان نعتبر الفنان مجيدا اذا استطاع ان يصور شكلا أمينا مع الحياة ، أى شكلا لا يختلف عن أصله فى شىء . واذا كان الشىء المرسوم جميلا أصلا ، حينئذ تعتبر الصورة فنية وتستحق منا الثناء الجميل .

اذن فنحن نرى أن الجمال الاستاطيقى لم يستطع حتى تلك الفترة أن يتخلص تماما من الجمـــال الطبيعى . ولما كانت استجاباتنا للجمال الطبيعى تتأثر دائما باعتبارات أخلاقية أو شبه أخلاقية ، بدليل استخدامنا لصفات معينة نصفها بها مثل : نبيـــل ، سوقى ، الخ فان الاتجاه النقدى فى ميدان الفنون التصويرية لم يكن قد تخلص هو الآخـــر من هـــذه الاعتبارات الاخلاقية بالضرورة . ويبدو هذا واضحا عند « ديدرو » الذى يقول بأن أسلم الطرق وأفضـــلها للحكم على عمل فنى هى مقارنته بأصله فى الطبيعة ، حتى نتوصـــل الى ادراك درجة التشابه بينهما بل ان المبـــدأ الاخلاقى يبدو أشد تأكيدا عند « جون رسكن » فى قوله « ان أعظم الصور هى التى تنقل الى ذهن المشاهد أكبر عدد من الافكار العظيمة » .

ثم ظهـــرت نغمة جديدة تتفق مع اتجاه الوضعية الفلسفية Philosophical Positivism فى منتصـــف القرن التاســـع عشر ونعنى بذلك المذهب الواقعى . ماهى الوضعية الفلسفية أولا ؟ هى مذهب يفتـــرض أن العالم لا يعدو أن يكون كل ما يجده المراقب العلمى فى تجربتـــه . وهى تتفق مع قول الفيلسوف الفرنسى « كونت » بأن العصـــور الدينية والميتافيزيقية قـــد وصلت الى المرحلة الوضعية التى تقتصر فيهـــا التفسيرات على وصف ظواهر الاشـــياء . واذا عـــدنا الى المذهب الواقعى ، وجدناه يتفق مع هذا الاتجاه الى حد بعيد .

يعتبر « جوستاف كوربيه » نبى الاتجاه الجديد . وكوربيـــه هو أول رسام اقام معرضا فرديا فى العالم ، وذلك حينما رفض المعرض الدولى رسومه فى عام ١٨٥٥ فاقام معرضه امام مدخل البنـــاء . وقد كتب فى خطاب مفتوح الى احـــدى الجرائد عام ١٨٦١ « يجب أن يقتصر فن الرســـم على تصوير الاشياء المحسوسة المرئية فقط .. اننى أعتقـــد أيضا أن الرســـم فن موضوعى بالضرورة .. وهو عبـــارة عن تصوير أشياء حقيقية موجودة .. والشىء المجرد ، الشىء الذى لا يرى ولا يوجد ، يعتبر خارج ميدان الرسم .. ان الجمال موجود فى الطبيعة ، وهو موجود فى الواقع فى أشكال مختلفة .. وحينما نراه أو نعثـــر عليه يصبح ملكا للفنان الذى عرف كيف يراه »

والواقعية كما نرى ، تستبعد الجـــوانب والاعتبارات الذاتية من الفن ، وتحل محلها التسجيل الموضـــوعى وواجب الفنان ، كالعالم ، أن يراقب ويسجل حقيقـــة الطبيعة كما تظهر له . ومع هذا ، ففى الواقعية أيضا ترتبط الوظيفة الاجتماعية بالفن . فالعمل الفنى فى رأى كوربيـــه وثيقة اجتماعيـــة . وينـــادى «برودون»(١) بأننا حينما نقول انالفن وثيقة اجتماعية نعنى بذلك النقد الاجتماعى الـــذى يظهر فيه . لان الفنان يزيح النقاب عن العيوب والنقائص الموجودة فى المجتمع الـــذى يعيش فيه ويعمل على تحطيم هذه العيوب والقضاء عليها . وفوق الاطلال يضـــع الاسس التى يجب أن يقوم عليها المجتمـــع الكامل الذى ينادى به . وجملة القول أن الفنان فى هذا المذهب يقوم بدور المصلح الاجتماعى .

واحتل « مانيه manet » مكان كوربيـــه ، ليضـــع الاسس لاتجاه جديد فى الرسم يعرف بالتأثرية . والتأثرية فى حقيقة الامر ليست ثورة على الواقعية بقدر ما هى صورة أخرى لها . كوربيه مثلا يقـــول انالجمال قيمة موجودة فى الطبيعة ، قيمة يستطيع الفنان أن يحسها اذا هيأ نفسه لذلك . واذا احسها فما عليه الا أن ينقلها فى صدق واخلاص فى عمل فنى . ولكن التأثرية لم تهتم كثيرا بلفظة الجمال ، فلم يذكـــرها بيســـارو أو سيوارت مثلا ، ولم ترد عند ((سيناك)) الا مرتين . فقـــد أثر فى تحديد الاتجاه الجديد الاكتشافات الحديثة النفسية فى علم البصريات عند « تشرفال » و « رود » ، فوطـــد التأثريون أنفسهم لمعـــرفة ماهيـــة الرؤية أو الابصار ومعرفة الوســـائل الفنية الدقيقة لتصوير المرئيات . ولقد أدركوا ، بمساعدة علم البصريات ، أن الاشـــياء المرئيـــة لا تبقى كما هى من شـــخص لآخر وأن ماتراه العين مجـــرد السطح الخارجى للشىء الذى يتحكم فيه الضوء والظلال .

ومن ثم فان التأثيرى لا يهتم بالصورة المجردة ، وانما يهتم بالانطباع الحسى الذى يخلفه ذلك الشىء ، أى الانطبـــاع الذى يتغير من فرد لآخر حسب تغير الزاوية ودرجة الضوء والتأثرية فى هـــذا تكشف عن نواحى النقص فيهـــا . فنحن على هـــذا الاساس ، لا نستطيع أن نرى الطبيعة بطريقة موضوعية ، بل أن كل فرد منا يرى نفس الشىء بطريقتـــه الخاصة به . ومن ثم فان من المســـتحيل تصوير الطبيعة كما تبدو فى الانطباع الحسى ، لان مانستطيع تصـــويره هو رؤية شـــخص معيـــن للطبيعـــة .

وبعد هذا تجىء الحركة الرومانسية . وما اظـــن أننا بحاجة للكلام عنها ، فقد تحدث عن الرومانسية الكثيرون (١)

والواقـــع أن الكتاب الذى نتحدث عنه يمثل مشكلة فريدة .. فما أسهل ان يقرأ الانسان كتابا ثم يعرض له بالتلخيص او النقد . اما كتاب « علم الجمال والنقد » فكل ما فيه يأبى التلخيص ويرفضه .

وفى رأيى أن الكتاب لا غنى عنـــه لكل من يتعرض للنقـــد الحديث ، اذ أنه مرجع واعى كامل للمذاهب المختلفة عبـــر التـــاريخ مع تركيز على التيـــارات الحديثة بطريقة موضوعية خلابة .

عبد العزيز حموده

(١) Du principe de l'Art (1865)

(١) المجلة ، نوفمبر سنة ١٩٦٢ ص ١٠٨







أصدرت مجلة « الآداب » عددها السنوى الممتاز فى موضوع « الرواية الحديثة » ، فكتب الدكتور زكريا ابراهيم عن الرواية الوجودية بين الفلسفة والادب ، ورجاء النقاش عن الواقعية الوجودية فى « السمان والخريف » ، وجورج طرابيشى عن الاستلاب فى الرواية النسائية المعاصرة ، وغسان كنعانى عن الشخصية اليهودية فى الرواية الصهيونية المعاصرة ، وسيد صبحى عن مشكلة الحرية فى رواية « الطاعون » ، وسعد الله ونوس عن الرمز فى رواية « السأم » وترجم سيد جاد عن سومرست موم « تولستوى فى الحرب والسلام » كما ترجم صبرى حافظ مقال ايربس مردوخ حول رواية « الفنان وتجربة اكتشاف الاشياء » .

على أن مقال الدكتور غنيمى هلال عن « المؤثرات الغربية فى الرواية العربية كان من أهم مواد العدد ..
بدأ الباحث موضوعه الهام بقوله :

« لا نجحد أن أدبنا القديم توافر له نوع من الادبالقصصى، وقد يكون من دواعى الغرابة أننا فى العصور السالفة قد أثرنا بهذا الادب القصصى فى الآداب العالمية أكثر مما أثرنا بشعرنا الغنائى الذى كان الجنس الادبى الاثير الغالب على أدبنا قبل العصر الحديث » .

الى أن يقول : « ولكن هذا الادب القصصى العربى ذا القيمة العالمية لم يتطور فى أدبنا قبل العصر الحديث ، ولم يعن به النقد القديم » .

وذلك لان أسلافنا أدرجوه فى باب التسلية والسمر ، أو فى باب المواعظ ، أما كبار الكتاب والشعراء فقد ترفعوا عنه . وعلى أثر اتصالنا بالآداب الاوربية فى العصر الحديث تولدت نظرة جديدة لم يكن للادب العربى بها عهد من قبل ، فأخذ النثر العربى يغزو مجالا جديدا هو مجال الرواية والاقصوصة « فالقصة فى معناها الفنى وغايتها الانسانية ـ شأنها فى ذلك شأن المسرحية ـ قد نشأت فى أدبنا الحديث بتأثير آداب الغرب » .

وقد مهدت الترجمة لهذا التأثير ، فقد جمع الاستاذ يوسف داغر فى مجلد نشر فى بيروت ، احصاء للقصص التى ترجمت فى القرن التاسع عشر ، وفى أوائل هذا القرن ، فكان عددها نحو عشرة آلاف قصة .

ثم يقول الكاتب : والى جانب هذه الترجمة فى صورها المختلفة ، قد تيسر لاكثر رواد القصة عندنا أن يطلعوا بأنفسهم على الآداب الغربية فى أصولها ، على تنوع ثقافاتهم وميولهم . وكان قد ساد تلك الآداب تيارات عامة تشابهت فيها جميعا ، بتأثير المذاهب الادبية التى تبادلتها ، فاختلط تأثير بعضها فى بعض ، مما يصعب تمييز خيوط تأثيرها فى أدبنا وتحديد مداه من كل أدب ، ولا سبيل الى القول الفصل فى ذلك الا بدراسة كل كاتب على حدة .

ويصف الدكتور غنيمى تأثرنا بالحركة الرومانتيكية الاوربية قائلا ان « من أبرز نواحى تأثرنا بالرومانتيكية فى الرواية الاتجاه التاريخى فى القصة . تأثرنا به فى النواحى الفنية أولا ، ثم فى الهدف الاجتماعى .
ومعلوم أن القصة التاريخية فى قالبها الفنى قد سارت على منهج ولتر سكوت أولا، وتأثرت بهالآداب الاوربية .ومنهجه العام فيها أنه يقصد الى احياء العصر التاريخى أكثر مايقصد الى احياء الشخصيات التاريخية بأسمائها وحوادثها المعروفة . فكأن التاريخ عنده قالبا مرنا ، تتحرك فيه شخصيات أخرى غير تاريخية بأسمائها ، ولكنها تمثل فى دقة نماذج بشريةللعصر الذى عاشت فيه ، ويحل هذه النماذج فى المحل الاول من قصصه ، ولذلك يصور المجال العام من البيئة والعصروالعادات والتقاليد فى العصر التاريخى الذى تجرى قصته فيه . ويعنى كل العناية ببعث الاحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية أو الطبقية لذلك العصر ، فلا يكاد يحفل بالعواطف الفردية والتحليل النفسى للشخصيات . والحب فى قصص ولتر سكوت وسيلة لربط الحوادث ، ولاثارة انتباه القارىء ، وغيرمقصود لذاته » .

ثم يربط الباحث بين هذه السمات فى الرواية التاريخية الاوربية وانتاج الفنان العربى جورجى زيدان ليخلص من ذلك الى أننا قد تأثرنا بالمرحلة الرومانسية فى الرواية الاوربية . ويشير الى الدلالة السياسية الوطنية فى الانتاج الادبى الذى تمثل التاريخ الفرعونى كما فى اعمال نجيب محفوظ وعادل كامل ومحمد عوض محمد وأحمد شوقى .

ثم يعرض للرومانسية من جانب آخر يتجلى فى رواية « زينب » للدكتور هيكل ، وكيف أن كثيرا مما جاء فيها من وصف لبعض المناظر يتشابه مع ما جاء فى قصة « بحيرة الشيطان » لجورج صاند .

ويمضى الناقد بعد ذلك فى مرافقة مدارس الادب الاوربى وأثرها فى الرواية العربية .

وفى نفس العدد مقال للدكتور أحمد كمال زكى تحت عنوان « قضية الشكل فى الرواية » ، حدد فى بدايته معنى الرواية بقوله :

« ... ان أخذنا أنفسنا بشىء من القسر قلنا ان الرواية مهما تكثر الاقوال فيها عبارة عن سرد نثرى أساسه الاول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طوليا من الحياة ، وهى بذلك تختلف عن القصة القصيرة التى تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها .. فيصلح منهجها الفنى فى كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ولا يجوز العكس . وقد تكون الرواية بهذا التحديد العام آخر لون من ألوان الادب تمكن من اثبات وجوده، ولكنه لا يعنى انتفاؤه على وجه الاطلاق » الى أن يقول : « ان رواية ما قبل القرن العشرين كانت تمر فى تاريخ عريق ، وتكشف للدارس عن أنها ـ وان كانت على شتى العصور تفرض وتبرر ـ لم تكن تخضع لقاعدة معينة فى التكنيك » . وأيضا : « ان قوانين الحبكة كانت هى التى تهيىء الشكل الروائى عندما سلم الى فنانى القرن العشرين ، فثمة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطقة الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الآلة التى يعاق بها البطل أو الابطال . وفى مسارات الغموض ومثارات

التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية فى وجهها المنطقى المعروف » .. الى ان يقول « ومهما يكن من شىء فقد كان لقواعد الرواية ضرب من الدقة التزم فى القرن التاسع عشر باسم الواقعية » .

***

وقد خصصت مجلة « الكاتب » أغلب صفحات عددها الاخير فى الحديث عن أدب اللامعقول ، فكتب الدكتور محمد مندور تحت عنوان « اللامعقول تمرد يائس على الفن والحياة » يقول ان هذا الاتجاه يمثل تمردا وقتيا على الفن والحياة وان سعى فى عنفوان غضبه الى أن يتخذ طابعا تجريديا مطلقا من اطارى الزمان والمكان . فهو ثورة على المفهوم الكلاسيكى التقليدى للفن الدرامى ، وهو قد لا يكون أول ثورة من هذا النوع فالآداب العالمية كلها قد شهدت سلسلة من الثورات الفنية على الاصول الكلاسيكية التقليدية للدراما مع ظهور مذاهب الفكر والفن المختلفة كالرومانسية والواقعية والرمزية والسريالية بل والوجودية أيضا . ولكن ثورة اللامعقول تعتبر أكثر تلك الثورات عنفا وتمردا ، بحيث لم تعد مسرحيات اللامعقول تخضع لشىء من الاصول الدرامية الثابتة كالبناء الدرامى وتطور الاحداث وتأزمها ثم انفراجها . وكالحرص على رسم الشخصيات وتحديد أبعادها ومحاولة فهم الحياة وتفسيرها أو توجيهها وكالصراع الدرامى بين طرفين يؤدى الصراع بينهما الى انفعال المشاهدين على نحو ما وعطفهم على أحد الطرفين ومشاركتهم الوجدانية له ، أو الضحك والسخرية منه والرضا عما آل اليه من مصير .

ثم يقول الدكتور مندور « ولو سألنى القارىء رأيى لوقفت فى هذه المرة الى جانب المحافظين وذلك لايمانى بأن مرض العصر الذى أوحى بهذا الاتجاه مصيره الى البرء القريب والشفاء العاجل لانه مضاد لسنة الحياة الدائمة الاصيل والتجدد .. كما انه مضاد لارادة الحياة النابضة فى كل عصب سليم .. كما اننى لا أؤمن اطلاقا بخطر الاجهزة الآلية للثقافة والاتصال بالجماهير على الاجهزة التقليدية التى رسخت على الزمن والتى ستظل أبد الدهر خير وسيلة للتثقيف والتهذيب وتغذية العقول والقلوب معا كالكتاب والمجلة والصحيفة ودار المسرح ، فضلا عن أن هذا الجهاز الاخير حتى فى صورته التقليدية له من المقومات والخصائص المميزة ما يحميه من منافسة السينما والتليفزيون له ، بل ان المسرح يعتبر من أهم مصادر تغذية السينما والتليفزيون ذاتهما ..

ومن ثم — يقول الكاتب — « لا أرى وجها لما يزعمه بعض النقاد من وجود ضرورة حتمية تدفع الفن الدرامى الى مثل هذه الصورة التى تكتب فيها مسرحيات اللامعقول حيث يتحول المسرح الى مجرد جدل أو حوار ميتافيزيقى مفهوم أو غير مفهوم عن عمد واصرار بدعوى محاكاة أو تكثيف واقع الحياة الفعلى » .

ويؤكد الدكتور مندور بعد ذلك أن اللامعقول كما انه تمرد أو ثورة على الفن يعتبر أيضا تمردا وثورة على الحياة « وأنا بطبعى وثقافتى واتجاهى فى الحياة لا أكره التمرد والثورة . ولكن على أن يكون التمرد أو الثورة منهجا للانتقال بالحياة أو الفن نحو ما هو أفضل واجمل وأكثر امتاعا للعقل والقلب والحواس . واما أن يكون الدافع الى التمرد أو الثورة مجرد ظروف خاصة أو عامة تستبد بالكاتب وتوهم أن الحياة شىء سخيف عابث غير مفهوم ولا قابل للفهم ، ثم يزعم أن هذه هى حقيقة الحياة المجردة فى زمن الصفر ، أى فى كل زمان ومكان ، وانه لا جدوى من محاولة الفهم أو التفسير فضلا عن العلاج على نحو ما نرى فى مسرحيات بيكيت وأونسكو التى عرضت فى مسرح الجيب حيث نرى أناسا كسيحين عميانا متصلبى السيقان أو مبتورى السيقان وملقون فى صناديق الزبالة على نحو ماشاهدنا فى « لعبة النهاية » لبيكيت ، أو رجل وامرأة فى التسعين من عمرهما يعملان بوابين لقصر مهجور فى جزيرة مهجورة يشقيان بعزلتهما .. فاذا حاول الخروج من هذه العزلة الموحشة القاتلة بدعوة عدد كبير من الناس، لم تأتهما الا اشباح بحيث تمتلىء خشبة المسرح بالكراسى الخالية وكأنهما كما يقول المؤلف نفسه شواهد قبور .

ويختتم الدكتور مندور هذا البحث بقوله « .. وبالرغم من ان أصحاب اللامعقول ينبئوننا بصراحة انه لاجدوى من محاولة فهم وتفسير مشاهد الحياة التى يعرضونها علينا بأنها فى مذهبهم غير قابلة للفهم أو التفسير ، الا أننا نرى العقل البشرى يرفض هذا النداء حتى ولو آمن بالمذهب مما يدل على أن العقل لا يستطيع أن يلغى نفسه فى الحياة أو فى الفن . »

وفى نفس العدد ، مقال عن « المسرح فى استراليا » لمختار السويفى ، يقول كاتبه ان ثمة تيارين يسيطران على تكييف تطور المفاهيم المسرحية فى استراليا ، ويتحكمان أيضا فى توجيه كل مظاهر الخلق الفنى لكل فن من الفنون فى هذه القارة الواسعة المترامية فى الركن الجنوبى من الكرة الارضية .. التيار الاول يبلور الاعمال المسرحية فى التربة الاسترالية ، ويحاول بعض غلاة هذا المبدأ خلق دراما قومية فى استراليا ، وتأييد كل ما هو استرالى ومعارضة كل ما هو أجنبى .. بينما ينادى المتدلون منهم بضرورة تطعيم المسرح الاسترالى بكل ما يميز المفاهيم المسرحية العالمية ويتلاءم فى الوقت نفسه مع البيئة الاسترالية .

والتيار الثانى ينعكس فى شعور معظم المشرفين على الاعمال المسرحية والقائمين بها ، أنه ليس يوجد هناك ما يمكن تسميته بالمسرح الاسترالى .. مسرح له من الخصائص الشكلية والموضوعية ما يمكنه من الوقوف على مستوى منافسة المسرح الانجليزى أو المسرح الامريكى أو الصينى أو الهندى . وتطبيقا لهذا الرأى ، فان ما يمكن تسميته بالمسرح الاسترالى لا يشبع حاجة الجماهير الى الفنون المسرحية ، ولا يمكن أن يعول عليه فى تغطية الطلب فى سوق الانتاج المسرحى بصفة عامة .

ومن أجل هذا فلم يكن بد من اغراق السوق بالفرق المسرحية الوافدة من أوربا وأمريكا وآسيا .

وتكون النتيجة بطبيعة الحال أن يفقد المسرح الاسترالى زبائنه ، ويزيد الاقبال بالتالى على الفرق الاجنبية ، فالجمهور مولع بكل ما هو أجنبى وخاصة فى اشباع حاجته الفنية السينمائية والمسرحية .. وفى النهاية يتعثر المسرح الاسترالى فى عملية تكييف خصائصه الذاتية ، ويتأخر فى تقدمه وتطوره نحو خلق دراما قومية فى استراليا تجعل لها ذكرا فى المجالات العالمية .



المجلات الانجليزية والامريكية

تقدمها : الدكتورة فاطمة موسى



سيواني ريفيو Sewanee Review

شتاء ١٩٦٢ ــ ٦٣ (فصلية تصدر فى تنيسى وهى أهم المجلات الادبيــة الامريكية) وفى هذا العدد بحث طويل بقلم الاستاذ ((**كلينث بروكس**)) أستاذ الادب الانجليزى بجامعــة « **ييل** » . والبحث عن قصة « **لوليم فوكنر** » هى Sanctuary وهو فصل من كتاب عن فوكنر يعده هذا الناقد الكبير ، ويرى بروكس أن موضوع هذه القصة موضوع يظهر كثيرا فى اعمال فوكنر ، وهو اكتشاف طبيعة الواقع باكتشاف الشر ، فالبطل هنا رجل عاطفى ذو مثل عليــا وعقل أكاديمى وهو يكتشف أن العالم لا ينظمه العدل او الاخــلاق وأن الشر متأصــل فى طبيعة الاشياء ، وهــذا الصنف من الابطال يتكرر أيضا فى قصص فوكنر فهو « مثقف » يتفحص معنى الاحداث ويؤمن بالمثل وبقدرة العقل وكفايته .

ويذهب الكاتب الى أن هذه القصة أكثــر قصص فوكنر مرارة ، اذ يبدو فيها تعرف الرجل على طبيعة الشر فى أكثر صوره تدميرا وكشفا لزيف أوهامه ، وفى غالبية قصص فوكنر نجد أن اكتشاف الرجل للشر والواقع مرتبط دائما باكتشافه لحقيقة طبيعة المــرأة ، فالرجال ينسجون الاوهام والمثــل الرومانسية عن المرأة ، أما هى ففى أعمــاقها وتر خفى يصلها بالشر ولــذا فهى تكيف نفســها للشر ولا تتحطــم امام مقدمه لانها بطبيعتها أكثر مرونة وأكثر قابلية للتكيف .

فالمرأة موضوع للمثالية ولكنها هى ليست مثالية بأى حال من الاحوال .

ويربط بروكس بين قصة فوكنر هذه وبين قصيدة « **اليوت** » الشهيرة ((**الارض الخــراب**)) ، فالرواية هنا وليدة الفترة التاريخية التى كتبت فيها .

فهوراس المحامى المثالى الذى حاول أن يقــاوم الشر ويثبت الحق يعود الى بيته مدحورا وهو يبــكى فى العربة وينظر الى الازهار فى الطريق ويصيح « **ما زال هنا ! الربيع مازال هنا ، كما لو كانت له غاية !** »

ويذكرنا بروكس بالبيت المشهور فى قصيدة اليوت ..

ابريل اقسى الشهور

يخرج الزنبق من الارض الموات .

ويلفت بروكس نظر قرائه الى قصة يحتمل ان تكون ذات أثر فى تكوين قصة فوكنر ، وهو لا يدعى لنفسه هذا الاكتشاف بل يقول فى صراحة ان أحد تلاميذه قد لفته الى فقرة فى رواية « **المصادفة** » بقلم الكاتب الكبير « **جوزيف كونراد** » ، وهــو لا يؤكد هــذا الراى ولا يدحضــه بل يضعه امام القارىء على عواهنه ، كما أنه لا يعلق عليه أهمية كبيرة لان بروكس من دعائم مدرسة النقــد الحديث الذين لا يهتمــون بالمؤثرات وغير ذلك من العوامل الخارجة على العمل الفنى ، بل يوجهون جل اهتمامهم الى العمل نفســه ، وقد فعل بروكس هذا فى بحثــه القيم ، وزاد على ذلك أن ذيل البحث بتقويم لاحداث القصــة حسب ترتيبها الزمنى ، يظهر فيه دقة فوكنر وتوقد خياله .

وفى نفس العــدد مقال تأبينى عن فوكنــر أيضا بقلم الناقد الكبير « **آلان تيت** » الاستاذ بجامعة « **مينوسوتا** » سبق أن نشر فى مجلة « **نيوستيتسمان** » الانجليزية ، يقول فيه تيت انه عرف فوكنر لاكثر من واحد وثلاثيــن عاما ، ولــكن لم يقابله أكثر من خمس أو ست مرات وجده فى معظمها متكبرا قليل الذوق ، وأنه كان لا يرد اذا وجه اليه الكلام فى مجلس ، واذا تحدث فبطــريقة مفتعلة ، ويملأ كلامه بجمل من أمثــال « سيداتى سادتى » .

ويقول الناقد ان أكثر ماكان يضــايقه من فوكنــر أنه كان يدعى أنه مزارع وليس كاتبا ، مع أنه لم يكن حتى مزارعا ، وأن هذه كانت حجة يتذرع بها ليبرر بها عدم اختلاطه بالكتاب ممن فى مستواه ، بل كان يحيط نفســه بعصبة من كتــاب الدرجة الثالثة والامعات المتحذلقين .

ويقول تيت اننى اذ أكتب تأبينا لكاتب كبير لم أكن أحبه كانسان وان كنت أعتبره أعظم كاتب روائى أنجبتــه أمريكا فى هذا القرن أرجو أن يهتم النقاد والقراء بأعماله والا يدعو نجمه يأفل لمجرد أننا قد أكثرنا من الحديث عنه لاننا لن نرى نظيره لوقت طويل .

وفى نفس العــدد مقــال بقلم الاستاذ « **ليفيز** » الاستاذ بجامعــة « كمبــريدج » سابقا ، ومثير زوبعة « **الثقافتين** » فى العام الماضى ، وليفيــز من **أشد النقاد دقة وصرامة** ، ومقاله هــذا عن « **لورنس والدراســات اللورانسية** » وهو بمناسبة ظهــور الكتاب الجامع لرسائل د . هـ . لورنس فى العام الماضى (١)

ويعرب ليفيز عن سخطه على الاستاذ « **هارى . ت . مور** » الذى أشرف على اصــدار الكتاب ، وهو كعادته لا يخفف من حدة نقده أو وقع كلماته ، ويتهم هــذا الاستاذ بالسطحية وعدم فهم لورنس ككاتب ، والتسلق على اسم كاتب كلاسيكى ليصل هو الى الشهرة اذ يصبح « **حجــة** » فى دراسة لورنس وهــو بعيد عن ذلك كل بعد .

ودليل ليفيــز على هذا أن مور قد أهدى مجموعة الخطابات الى ذكرى رجال ثلاثة كان لهم دور فى حيــاة لورنس ، اثنان منهم كانا من رجال القلم ويضيف ليفيز بسخرية انه لو كان الناشر يفهم حقا الفرق بين لورنس وبينهما لما خطر فى باله أن يهدى اليهما مجموعة خطابات لورنس .

والحق أن الناشر قد جلب لنفسه سخط الدارسين بالهوامش التى أخذ على عاتقه أن يضيفها الى نص الخطابات ، وكلها من النوع الشخصى ، أى انه يلفت أنظــار القــراء الى أن هذا الصديق أو ذاك من أصدقاء لورنس أو معارفه هو أصل شخصه بالذات فى قصصــه مما لا يدخل فى باب الدراسة الاكاديمية بأى حال من الاحــوال ، ويقارن ليفيز بين هــذه المجموعة من رسائل لورنس (١٢٠٠ رســالة) والمجموعة التى أصدرها « الدوس هكسلى ١٩٣٢ » وتحوى ٨٠٠ رســالة فقط مؤكدا ان هكسلى قد قام بمهمته على وجه يفوق مافعله الاستاذ مور بالرغم من الامكانيات والتسهيلات التى أتيحت له .

---

(١) « المجلة » العدد ٧٠ نوفمبر سنة ١٩٦٢ ص ٦٢

كما يعترض على بعض الاحكام التى يصدرها مور عن أعمال لورنس ويستشف منها أن هذا الاستاذ الذى يريد أن يعتبر حجة فى لورنس لا يفهم القيمة الفنية لقصصه ٠

على أن القارىء اذا كان قد اعتاد قراءة مايكتبه ليفيز لا يدهش كثيرا لحدة نقده وصرامة مقاييسه ، فهو يأخذ نفسه بهذه الصرامة قبل أن يأخذ بها غيره وان كرهه جل الكتاب على شاطىء الاطلنطى ٠

مجلة شعر Poetry

فى آخر عدد وصلنا من مجلة شعر (ديسمبر ١٩٦٢) (شهرية تصدر فى شيكاغو) ترجمة انجليزية لخمس قصائد يابانية قصيرة ، تمتاز جميعها ببساطة تسحر القارىء ، اختارها وترجمها كاتب يابانى هو « **هـ ٠ كانيكو** » ، والمترجم درس فى جامعات انجلترا وأمريكا وتخصص فى كتابته عن الادب الانجليزى والامريكى ، أما الشعراء الذين اختار لهم هذه المقطوعات فجميعهم تتلمذوا على الادب الغربى فى فترة من حياتهم فأحدهم درس الادب الالمانى وتأثر بآراء ريتشارد فاجنر فى علم الجمال ، وآخر ترجم عن الفرنسية ، وثالث عاش فى أوربا وترجم عن الانجليزية ، مما يدلنا على أن الشرق أدناه وأوسطه وأقصاه كن دائما مفتوحا للمؤثرات الاوروبية ٠

ومن هذه المقطوعات قصيدة بعنوان « **بلدة فى الجبال** » بقلم الشاعر « فيوجى تاناكا » تصور خصب الطبيعة وازدهارها ووحدة الانسان وتطلعه الى الحب ازاء هذا الخصب ٠

« ها هم يبيعون شراب التوت والعسل
والازهار المحفوظة وكل ذلك فى المحطة
وها قد اتى الموسم
اذ يبيعون المثلجات بطعم الليمون
وقليل من المطر ياتينا بانتظام
مرة ومرتين كل ليلة من الجبال

***

ثم هناك طريق الاشجار
تضيئه مصابيح الغاز
وتستطيع ان ترى برج الساعة فى مدرسة البنات
وفى هذا الطريق يحتمل ان يمر انسان
يعزف الهارمونيكا
وقد اقابل فى مكان ما شخصا أحبه
فى مكان ما فى هذه المدينة الصغيرة ، فى الغالب
فى منطقة البيوت
حيث المشمش والسفرجل الصينى
واشجار الكرز البرى ، والنهر الجميل
لابد ان هناك شخصا احبه
وافكر فى المنظر فى مساء جميل
وهى تنتظر وحيدة
بجانب حائط متداع
ربما تنتظر اخاها وهو يعوم فى النهر
وقطار المساء السريع قد دخل المحطة
وزجاج نوافذه
ينقط ماء من مطر الجبال

وفى المجموعة مقطوعة بقلم «**جوكيشى ياجى**» وهو شاعر يابانى توفى ١٩٢٧ عن تسع وعشرين عاما والقصيدة بعنوان « **انقياء القلوب** » ٠

يا امى العجوز
قد يكون حمقا منى ان اقول هذا
ولكن الا تكفين عن المخاط
هكذا عاليا كل صباح عندما ابدا افطارى
لست احمق حتى اسالك
ان تعودى صبية أنيقة كفتاة العشرين
وقد هرمت شفتاك
وتعبت عيناك
ولكنى اريدك بسيطة جميلة
وانت غريبة مخيفة
(اعذرينى لهذا الكلام)
اعرف أن الدنيا مسئولة
عن انطفاء البريق فى عينيك
وعن القبح فى شفتيك
يؤلمنى ان ارى الدنيا البغيضة فى هذه العيون
نعم عيون الغالبية من العجائز ٠
تبدو فظيعة ٠٠
الا يظهر شخص كالمسيح
يمحو هذه الحقيقة الى الابد

***

مجلة كينيون ريفيو Kenyon Review

فى العدد الاخير من مجلة « كينيون ريفيو ، (فصلية تصدر فى أوهيو) مادة دسمة من البحوث والقصص والقصائد ونقد الكتب ، ولعل من أطرف ما ورد فى هذا العدد قصيدة بقلم الشاعر والناقد الامريكى الكبير « **جون كراو رانسوم** » بعنوان « مقدمة المساء » وهى مكونة من اثنى عشر مقطعا (المقطع ٤ أبيات) شفعها الشاعر بصفحات طويلة من الشرح ، يقول فيها انها نفس القصيدة التى كتبها منذ ثلاثين سنة ، ولكنها كانت فى ذلك الوقت مكونة من ثمانية مقاطع فقط وقد أضاف اليها أربعة ، وقد بقى جسم القصيدة الاول كما هو تقريبا مع بعض التغيير الطفيف بطبيعة الحال ، ثم يضيف :

« سالنى رئيس التحرير ان اشرح لماذا غيرت القصيدة والواقع انها اصبحت لا تعجبنى كلما طلب منى قراءتها فى مناسبة عامة ٠٠ واظن ان الشاعر معذور اذ يؤمن بشعره خصوصا عندما ينشره اول مرة ، واعترف ان اعجابى بهذه القصيدة فاق ماتستحق ودام اكثر مما ينبغى ، وموضوعها فى الاصل رجل يعود الى بيته بعد عمل النهار ، بعد ان صارع شرور العالم فى يومه ، وخياله يضخم هذه الشرور ويضخم الدور الذى يلعبه هو فى الحياة وكان هناك قوى ميتافيزيقية تناصبه العداء فلو ساله غريب متعاطف لاخبره أنه انسان تطارده آلهة الغضب ، وهو لا يملك الا ان يشعر ان مثله لا يصح ان يقضى المساء جالسا مع اطفال يستذكرون دروسهم، وهو الذى يواجه الاقدار فى كل وقت ، والقصيدة مناجاة هذا الرجل وهو فى طريقه الى بيته ، وهو فى ذهنه يوجهها الى أم اطفاله التى تنتظره ، كانه يستحضر خطابا سيلقيه على مسامعها ، كى تشاركه ما هو فيه وتنصرف بكليتها اليه ، وهو يتصور ان المراة ستستجيب لدعوته حتى لتنسى اطفالها ٠

ويقول الشاعر انه كان يفكر فى الرجل هنا كبطل وفى المرأة كبطلة ، ثم حدث فى الشتاء الماضى أن كتبت محررة شابة فى مجلة صغيرة متخصصة فى شرح الشعر الصعب كتبت ردا على سؤال وجه اليها من مشتركة صغيرة هى الاخرى ، عما يريد الرجل فى هذه القصيدة ان يفعل فردت بصرامة تمدح عليها ٠ أن هذا الرجل انسان بهيمى لا يريد ان يعنى بالاطفال حتى ولو كانوا أطفاله ٠

ويقول الشاعر « **سلمت فى نفسى بصحة ملاحظتها اشعرتنى بالراحة اكثر من الدهشة (نقد بات لا يستسيغ القصيدة اصلا) وفكرت فى طريقة ارقع بها القصيدة وانقذ المراة والاطفال مما هم فيه ، والنذل ايضا »**

ثم يروى كيف مات زميل له أستاذ فى الجامعة ، مات فى المكتبة وهو غـــارق فى بحث عن « **ميلتون** » **و** « **الفردوس المفقود** » ، وكيف نشر أحد تلاميذه الاوفياء بعض مذكرات هذا الاستاذ فى فصـــل عنوانه « **الخلق والنفس** » ، صور فيها الاستاذ « آدم وحواء »، وعلاقة كل منهما بالاخر حسب ماصورهما ميلتون ، وكيف دخل هذا التفسير الجديد فى فهمه لكل من الرجل والمراة وعلاقـة كل منهما بالاطفال ، وأضـاف الى ذلك كتبا أخرى فى الفلسفة والاخلاق ، ذكرها بهذه المناسبة فاذا به يضيف الى القصيدة جزءا جديدا ، نرى الرجل فيه وقد عاد يتـزحزح عن موقفه حتى يقبـل فى النهاية آن يقضى المساء مع أطفاله « **الاعزاء الطيبين** »

***

وفى نفس العدد مقال عن « **تشـــيكوف** » بقـلم « **فرانك اوكونور** » • الكاتب المعروف ، والمقـال بعنوان « **ابن العبد** » (وكان جد تشيكوف من أقنان الارض) يقـول فيه الكاتب ان تشيكوف قد أصـبح ضحية الحماس مع عدم الفهم ولم يكتب عنه حتى اليوم كتاب شاف ، فالكتاب يمدحونه لاسباب ليست من محاســـنه ويقلـدونه بطريقة عجيبة لو رآها لكان أول الداهشين •

ويرجع الكاتب هذا الى أن تشيكوف فى حيـاته كما فى أدبه صعب لا يمكن أن تحده بفلســفة محددة أو راى معين ، ويرى أن التناقض أو الصراع بين متناقضين كان دائما عاملا هاما فى حياته وأدبه ، تناقض فى شبابه بين طالب الطب المرح والشاب الذى يكتب قصصا ليعول أسرة لا تستحق كثيرا من العطف ، ولا نجـد فى تاريخ تشيكوف حديثا ايجابيا عن نفسه الا فيما كتبه لصديقه « **ســـوفورين عام ١٨٨٩** » يقترح عليه موضوعا لقصة وهو يصور نفسه فى هذا الموضوع :

« قصة عن شاب ، ابن قن ، عمل فى متجر ، وغنى ورتـل فى كنيسة ، تلميـــذ ثم طالب جامعة ، تربى على التزلف لذوى الرتب وتقبيل يد القسيس ، يعبر عن عرفانه بالجميل لكل لقمة ياكلها ، شاب كثيرا ما ضرب بالسياط ، يخرج ليعطى دروسا فى البرد بلا معطف ، ينحشر فى عـراك الشوارع ، يعـذب الحيوانات يتردد على أقاربه الاغنيـاء ليتعشى ، يرائى خالقه وكل انسان بلا عذر ، بل لمجرد أنه يعرف جيدا أنه لا يسـاوى شيئا ، هـل تكتب قصة هـذا الشاب وكيف يعتصر صفات العبد من دمـه قطرة قطرة حتى يصحو ذات صباح فيجـد ان الدم الذى يجرى فى عروقه دم حقيقى ، وليس دم عبد ؟

ويرى أوكونور أن هذا الاعتراف الفظيع يدل على أن قـــدرة تشيكوف على معرفة نفسه تفوق المعتاد ، وأنه يوضح التناقض الذى يبعث الحياة فى أعماله •

ويذهب الكـاتب الى ان تشيكوف تأثر بالكاتب الفـرنسى جى دى موباسان تأثرا عميقا ، وخاصة فى بدء تاريخه ككاتب قصـة قصيرة ، ويختار من قصص تشيكوف عددا لا باس به يقارنه بقصص مشابه فى أعمال موباسان ، الا آن تشيكوف كان ذا نظرة انسانية أعمق وأشمل من نظرة موباسان •

***

مجلة النقد Criticism

فى العدد الاخير من مجلة النقد « فصلية للاداب والفنون تصدرها مطبـوعات جـمعة **وين** فى الولايات المتحدة) مقال عن الترتيب الزمنى والشخصية فى الرواية الحديثة يبين فيه الفرق بيـــن تصــــوير الشـــخصية فى الروايــة فى القـــرن التاسع عشر وتصويرها فى القرن العشرين ، ويتخذ لذلك مثـلا رواية « **دافيـد كوبرفيلد** » التى كتبهـــا تشارلز ديكنز فى منتصف القرن التاسع عشر ورواية امريكية حديثة هى « **الباحث فى القش** » لمؤلفها « **ج •د سالينجر** » •

ففى رواية ديكنز نرى مثالا للشخصية الروائية كما يقدمها الروائى التقليدى ، فهى شخصية ذات تاريخ يقدم لنا حسب ترتيب زمنى معين ، ففى الفصـل الاول يحدثنا دافيد كوبرفيلد عن مولده ويحدد اليـوم والساعة التى ولد فيها ، ثم يتبـع هذا بتفصيل أحداث طفولته ثم شبابه فى ترتيبها التقليدى •

أما « **هولدن كولفيلد** » بطل « سالنجر » فانـه يبدأ قارئـه بهذا الكلام (والمفروض أنه فتى فى السادسة عشرة من عمره):

« اظنكم تريدون ان تعرفوا اين ولـــــدت ، وكيف كانت طفولتى النتنة ، وصناعة ابوى وماذا فعلا قبل ان ينجبانى الخ •• على طريقة دافيـــد كوبرفيـلد ولكننى لا اميل الى الخوض فى كل ذلك •• ولن احدثكم بتـاريخ حياتى او اى شىء من هذا القبيـــل ، لن احـدثكم الا عن تلك الاشـياء المجنـــونه التى اصابتنى فى حوالى عيد الميلاد الماضى •• »

فالشخصـــية كما صورها ديكنز سلسلة متصلة الحلقات من الاحداث فى الزمن ، أما الشخصية بالنسبة لسالنجر ـ ولكثيرين غيره من قصاصى القرن العشرين ـ فشـــعور أو وعى يحـوى الماضى والحاضر فى بركة واحدة من المشاعر الآسنة أو الجارية حسب الظروف •

فديكنز يبين لنا كيف ينمو دافيد الرجل من دافيد الصبى من خـــلال سـلسلة من الاحداث المحددة ، ومن هذا نرى أن للكاتب فكرة معينة عن معنى الزمن فهـو يؤمن بأن الشر لابد أن يسلم فى النهـــاية للخير وأن المكرة والدهاة ـ ممثلين فى الشخصيات الماكرة الشريرة فى الرواية ـ سيهزمون يوما أمام الضعفاء أنقيـاء السريرة من أمثال الفتى دافيد وهذه هى الحكمة التى يتعلمها دافيد من تاريخه ، وهى الدلالة التى نخرج بها من القصة •

أما البطل فى رواية سـالنجر فمستحيل أن يتعلم مثل هذا الدرس من حياته ، فهو أولا ينكر الزمن كعامل منظم ، وهو يحد نفسه بتلك الايام القليـــــلة « **حوالى عيد الميلاد الماضى** » الا أن صورته النهائية فى ذهن القارىء ليست اقل وضوحا من صورة دافيد كوبرفيلد ، فتلك الايام القليلـــــة مركزة زاخـرة بما يكشف أعماق الشخصية ، فالقـــارىء يتحرك من خلال هولدن البطل ويرى بنفسه كيف يلون ماضيه حاضره وكيف أن هذا المـاضى حاضر دائما فى الشعور ، ولا تؤدى أحداث أسبوع عيد الميلاد بالبطل الى فلســـفة معينة بل تقوده الى عيادة الطبيب العقلى ، وهذا ضرورى فى حالة أى انسان منا اذا خلت الحياة من عناصر البنـاء ومن فلسفة متماسكة ، فأحداث ذلك الاسبوع المتناثرة دليل واضح على انهيار الشخصية الانسانية •

ويبين الكاتب أن أحداث الرواية ليست السبب فى هـــذا الانهيار ، انما هى تعيننا فى فهمه وفهم هذا العالم المزيف الذى يعيش فيه البطل ، عالم يخلو من أى معنى أو قيمة ، كما تبين لنا كيف يلون البطل هذه الاحـــداث ويشوهها فى بحثـه اليائس عن قيم قل أن يجدها •

فرواية ديكنز كتاب أعمال وأحداث خارجية أما روايه سالينجر فقصة شعور داخلى ، عقل يعمل والاولى تركز على أعمال وحوادث تدور فى عالم **فيـــديولوجى** ملىء بالاشياء والاشخاص ويفترض وجود نمط وغاية للكون ، وقد انتظمت فيـه الحوادث بحيث نستنبط منها **دلالة معينة** • اما الثانية فتركز على العالم الداخلى وتعترف بأهمية ماهو خارج أو ظاهرى بقدر ما يؤثر فى العالم

الداخل للشخصية ، وارتباطات الزمان والمكان لم تعد ذات قيمة اذ حل البحث من ارتباطات اكسيولوجية أساسية . فالقيم هنا خارج أبعاد الزمن ، والاعتماد بالشعور الداخلي بدلا من الظواهر الخارجية يحرر سالنجر من الزمن الميكانيكي (زمن الساعة) فمن أعماق اللاشعور قد يبدو يوم واحد وكأنه سنة ، وقد يبدو ماحدث منذ عشر سنوات أقرب من الحاضر

***

مجلة علم الجمال البريطانية British Journal of Aesthetics

(فصلية تصدرها جمعية علم الجمال البريطانية ويشرف عليها **هربرت ريد وهارولد اسبورن** وغيرهما من كبار الاساتذة) .

فى العدد الاخير (شتاء ١٩٦٣) عدد من البحوث القيمة فى جل فروع علم الجمال ، منها محاولة لوضع **نظرية جمالية** سلوكية كتبها الاستاذ « **جيمس فيبلمان** » أستاذ الفلسفة بجامعة « تولين » Tulane بأمريكا وهى محاولة لوضع نظرية فى علم الجمال على أساس النظرية السلوكية فى تفسير السلوك الانسانى وهى مقامة أساسا على نظريات بافلوف وواطسن وهل وسكينر ، وتفترض أن جميع أنواع السلوك لا تخرج عن اشباع عدد من الحاجات العضوية فى الفرد .

وبحث عن « **الفن والابهام** » بقلم « **ريتشارد ولهيم** » أستاذ الفلسفة بجامعة « **لندن** » ، يطرح فيه السؤال التالى (ويحاول الاجابة عليه بطبيعة الحال) :

لماذا نجد للفنون التصويرية هذا التاريخ الحافل بالتغيرات ، لماذا صور دوشيو وروبنز وفان ايك ومونى عالم المرئيات بطرق مختلفة ، حتى أننا لا نستطيع ان نفرق بين الصورة وبين الطريقة التى صورت بها ، بين الموضوع والاسلوب ؟

وهل كان من الممكن ان يصور المصريون ـ مثلا ـ الجسم الانسانى كما صوره اهل فلورنسا وهل كان هؤلاء يستطيعون ان يرسموا بطريقة الانطباعيين ؟

وبحث هام بقلم الاستاذ « **هارولد اسبورن** » (انظر باب المكتبة الغربية من هذا العدد عن « **طبيعة العاطفة فى الفن** » يناقش فيه النظرية القائلة باننا يمكن ان ننسب الى العمل الفنى بعض صفات العاطفة او الاحساس حقا لا مجازا ، بمعنى أنه اذا قلنا ان هذه القطعة الموسيقية بهيجة فهذا قد يعنى أنها فعلا بهيجة وليس اننى أنا أشعر بالبهجة عندما أسمعها او ان المؤلف كان يشعر بالبهجة عندما كتبها .

ويستطرد الباحث فى شرح ذلك قائلا انه يعرف جيدا ان المشاعر والعواطف موجودة فى الاعمال الفنية مثلها فى ذلك مثل الافكار وهذا شىء لا جدال فيه ، أما هذه النظرية فتؤكد أو بالاحرى تدعى أننا يمكن أن ندرك العمل الفنى نفسه او جزءا منه متصفا بعاطفة او احساس معين .

والبحث قيم يستعصى على التلخيص وهو ملىء بمعلومات جديدة عن آخر البحوث فى علم النفس والجمال اذ يناقش كثيرا من الآراء الواردة فى هذه البحوث ، وهو بحث جدير بالترجمة الى العربية على الاقل لهذا السبب .

وفى نفس العدد بحث عن التجربة الجمالية فى العمارة ، وقسم كبير لعرض الكتب الجديدة فى علم الجمال والموضوعات المتصلة به ، فيه عرض لعدد من الكتب الجديدة (١٧) القيمة بمختلف اللغات لعل أهمها كتاب عن العاطفة والمعنى فى الموسيقى ، وكتاب بعنوان The Biology of Art وآخر بعنوان نظرة فى الفن بقلم كتاب وفنانين ونقاد وفلاسفة جمعته الاستاذة « سوزان لانجر » سنة ١٩٥٨ وظهرت له طبعة رخيصة فى العام الماضى .

***

مجلة الفيلم Film Quartely

(فصلية تصدر عن مطبوعات جامعة كليفورنيا) خصص جزء كبير من العدد الاخير بمناقشة موضوع الدراسات السينمائية ، ولا يعنى هذا دراسة فن السينما ، بل التاريخ للسينما والافلام وكل ما يتعلق بها Film Scholarship وهذا بمناسبة ظهور عدد من الكتب القيمة عن فترات معينة فى تاريخ صناعة السينما ، ويرى المحرر أن تشجيع هذه الدراسات ضرورى لتحسين مستوى النقد ، ويهيب بالمتاحف والمكتبات أن تعمل على حفظ الافلام فى أرشيف يكون فى متناول الباحث ، وان يجرى تسجيل لتراث الافلام كما هو الحال بالنسبة للكتب ويقول فى هذا : « **لقد حان الوقت لمتاحفنا ان توجد جهودها لحل مشكلة اساسية هى التمويل ، فان الدراسة الجادة لن تقوم الا اذا نجحنا فى حفظ الافلام وجعلها فى متناول الباحث .**

لقد حان الوقت لاصحاب المجموعات الخاصة ان يفكروا فى اهداء مجموعاتهم للمتاحف أو أى هيئة مسئولة .

لقد حان الوقت للباحثين فى علم الاجتماع والانثربولوجى وعلم النفس والاقتصاد والقانون والادب ان يدركوا ان السينما تثير مشاكل اجتماعية وجمالية اساسية فى فهمنا للانسان الحديث ، وان هناك مصادر غنية لهذه الدراسة .

لقد حان الوقت ان تدرك الجامعات واجبها فى تنظيم البحوث والدراسات فى هذا الموضوع بنفس الحماس الذى تدرس به الطبيعة النووية او تربية النباتات مثلا .

لقد حان الوقت ان يزيد الكونجرس من الميزانية الضئيلة التى يخصصها لمكتبة الافلام فى مكتبة الكونجرس كى تصبح أرشيفا يناسب اهمية السينما فى البلاد .

ويمضى المحرر فيقترح على القارىء عددا من الموضوعات الهامة التى تصلح للدراسة الاكاديمية منها « **السينما الفرنسية ١٩٣٠ ـ ١٩٤٠** » كتاب عن « **فن الفيلم** » على غرار كتاب « **لبوك** » الشهير عن صناعة القصص ، ودراسات سيكلوجية عن الذوق وأثره فى الافلام .

وفى نفس العدد قائمة بالمكتبات والمجموعات الموجودة حاليا فى أمريكا والتى تصلح كمصطلحات للباحات الاكاديمى « **كمكتبة الكونجرس** » مثلا و « **متحف هوليوود** » . و « **متحف الفن الحديث** » و « **دار جورج ايستمان** » مع توضيح للقارىء عن طرق الاستفادة من هذه المكتبات .

وفى نفس العدد مقال عن « **عالم هيتشكوك** » يتتبع الكاتب فيه تطور هذا المخرج ، مع صور من أفلامه ، ومقال آخر عن الاتجاهات الجديدة لدى المخرجين الايطاليين وقسم خاص بعرض الكتب الجديدة عن السينما .

***

الملحق الادبى لجريدة التيمس Time's Literary Supplement

هذه الصحيفة الاسبوعية أهم جهاز من أجهزة المتابعة فى العالم الغربى ، ومن حسن الحظ أنها لا تقصر على متابعة مايصدر باللغة الانجليزية فى جميع ألوان المعرفة (فيما عدا الكتب الجزئية التكنيكية) بل تتعداه الى مايصدر بلغات أوروبية أخرى ، والمتتبع لهذه الصحيفة يصبح على دراية مفصلة بأخبار

الدراسات العلمية والادبية فى أوروبا وأمريكا ، والمجلة الى جانب هـذا تنشر كثيرا من الاخبار الهامة عن الوثائق العلمية فى البحوث المختلفة ، ففى عدد ١٥ فبراير ، رسالة من أستاذ بجامعة « مالطا » يكشف فيها عن عدد من الرسائل غير المعروفة حتى الان كتبها الناقد والشاعر الانجليزى « **كوليردج** » أثناء فترة عمل فيها سكرتيرا لحاكم مالطة من يوليـو ١٨٠٤ الى سبتمبر ١٨٠٥ ، وهـذه الرسائل ثلاثة مكتوبة بخط كوليردج ومحفوظة فى دار المحفـوظات العـامة ، وفى تحقيق أكاديمى دقيق يثبت الاستاذ المراسـل ان هذه الرسائل كتبها كوليردج ولا أحد سواه من سكرتارية الحاكم .

وهى رسائل الى وزير الخارجية فى ذلك الوقت عن الحالة فى الجزيرة (وكانت الحرب قائمة بين انجلترا وفرنسا وكانت مالطة جزءا من النزاع) .

ولا ترجع أهمية هذا الاكتشاف الى أى قيمة أدبية للرسائل فى حـد ذاتها ، بل لانها تثبت أن باب البحث لا يزال مفتوحا دائما وتثبت خطأ الاستاذ الذى أشرف على نشر رسائل كوليردج وزار مالطة سنة ١٩٣١ وأعلن بعد الزيارة أنه قد حصر كل الوثائق الموجودة ، كما تظهرنا على العناية والدقة التى يتوخاها الدارسون فى حصر كل مخلفات اديب كبير عاش منذ مائة سنة أو يزيد .

يتوفر الباحثون اليوم على جميع مخلفاته من أرشيف وزارة الخارجية ومن المقالات المطولة فى صحف مغمورة وكلها غفل من امضائه ، ولكن امكانيات العلم الحديث لا تفتأ تجد طريقا الى حصرها .

***

وفى نفس العدد مقال طويل عن موجات تغير الذوق فى الدراسات الادبية بمناسبة عدد من الدراسات الجديدة عن كثير من كتاب العصر الفكتورى الذين أفل نجمهم فى مطلع هـذا القرن ثم يبدوا أنهم بدأوا يعودون الى بؤرة اهتمام الباحثين والقراء على السـواء ، ومنها دراسات عن الشاعر « **ألفريد تنيسون** » الذى تعتبر كل مدارس الشعر الحديث ثورة عليه .

أما القصصى الـكبير « **شارلز ديكنز** » فلا نستطيع أن نقول ان نجمه قد أفل حقا فى يوم من الايام الا أن الاهتمام به قـد اتخذ صورا مختلفة بحسب العصر ، فنرى نقاد القرن العشرين يهتمون بقصص له أغفلها معاصروه ، أى أن صـورة ديكنز فى أذهاننا اليـوم تكاد تختلف كلية عن صورته عند معاصريه ، ويسخر الكاتب من اجتهـاد بعض الباحثيـن فى تفسير أدب ديكنز تفسيرا رمزيا يختلف من ناقد الى آخر بطبيعة الحال ، ويحمل أعمال الكاتب محملا لم يكن هو ليحلم به يوما .

وفى عدد ٢٢ فبراير مقال افتتاحى بعنوان « **الثقافة والحرب الباردة** » يعلق فيها الكاتب على اسـتخدام الثقافة لاغراض دبلوماسية وزيادة هذا الاتجاه ازديادا واضحا فى السنوات العشرين الاخيرة ، وينـاقش تسابق كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى للسـيطرة على « **اسـواق** » الفكر التى تتفتح وتنمو فى « **آسيا والهند وافريقيا** » ، وقد أصـدرت جامعة « **كولومبيا** » مجموعة من المقـالات بعنوان « **المشاكل الثقـافية والعلاقات الدولية** » يتضح منها أن سياسة الولايات المتحدة وثقافتهـا على نطاق واسع فى العـالم أجمع بدأت فى حوالى ١٩٣٨ على مستوى تبادل الطلبة والدراسات وما أشبه ، ثم قامت الحرب وتغيرت بؤرة الاهتمام فى هذا المجال وأصبحت هذه المشروعات جزءا من سياسة الاعلام التابعة لوزارة الحربية أى أنها أداة من أدوات الدعاية ، فظهرت شبكة واسـعة من النشاط الثقـافى لهذا الغرض وأنشئت اذاعة « **صوت امريكا** » ، كما أسست الجرائد والمجـلات لهذا الغرض ، ومولت المحاضرات والحفلات الموسيقية ومعارض الفنون ببذخ واسع ، وبعد الحرب قامت حـركة واسعة من الزيارات خصة (**لالمانيا واليابان**) لاقناع هؤلاء الاعداء السـابقين بقيم المجتمع الامريكى ، ويقول الكاتب ان وزارة الخارجية البريطانية هى الاخرى كانت ترسل المبعوثين السياسيين الثقافيين ولكن على نطاق أضيق ولم يكن هؤلاء مجهزين بمثل أجهزة الامريكان الفعالة من أفلام ومكتبات ومحطات اذاعة ، ويرجـع الكاتب الدور الكبير الذى تقوم به أمريكا فى نشاط اليونسكو الى هذا الهدف الدعائى أصلا ، ويتساءل بمـرارة المثقف الحائر ، هل من الممكن فى العصر الحديث فصل التبادل الثقافى عن الدعاية السياسية وهل يجب أن يقف « **البلوشوى باليـه والباليه الملكى** » (الانجليزى) كأوراق فى يد اللاعبين من الساسة ، وهو يعترف أن مثل هذا الفصل يبدو بعيد الاحتمال فى الظروف الحاضرة وان كان يذكر قراءه ـ يائسا ـ بأن الثقافـة أثمن وأهم من أن تصبح ذنبا للدبلوماسية .

***

وفى العدد الاخير (٨ مارس) مقال افتتاحى عن كتابات النقاد الفرنسيين عن الادب الانجليزى المعاصر يشـكو فيه الكاتب من اتجاه هؤلاء النقاد الى حشر الكتاب الانجليـز فى مجموعات أو مدارس على طريقة قولهم « **مدرسة الغاضبين** » بدون فهم دقيق ومعرفة مفصلة بأعمال هؤلاء الكتاب ، وهو يتخـذ لذلك مثالا نقادا ثلاثة فى صحف فرنسية هامة .

والكاتب يرحب بالنقـد والتقييم من أصحاب لغة أجنبية لانه قد يتيح درجة من الموضوعية لا تتاح للناقد من أبناء بلده ، الا أنه يطالب ـ محقا ـ بأن يكون الناقد على معرفة تفصيلية بالادب الانجليزى الحديث ، وعلاقة بماسبقه وغير ذلك ، وهو يضرب مثلا بأخطاء معينة تبدو فاحشة للقارىء المطلع على أعمال الكتاب المحدثين ، ولعل هذه الصيحة أن تجد أذنا صاغية من النقاد وأدعياء المعرفة فى كل اللغات .





المجلات الفرنسية

يقدمها **رمسيس يونان**

وصلت بعض المجلات الفرنسية الثقافية متأخرة عن موعدها بسبب ازدحام البريد فى مناسبة رأس السنة بأشياء أخرى ، وبعضها لم يصل اطلاقا ، لذلك فنحن مضطرون لحصر هـــذا العرض داخل مجال محدود .

ومن المجلات التى وصلت عددا يناير وفبراير من مجـــلة « اسبرى Esprit » التى أسسها عام ١٩٣٢ الفيلســوف « عما نويل مونييه Mounier » وظل مشرفا على تحريرها حتى وفاته عام١٩٥٠ . على أن هذه المجلة ما برحت تستهدى بفلسفته، اذ جعلت شعارها : مجلة تستوحى الفلسفة « الشخصـــانية Le Personnalisme » فى كفاحها ضد « اللانظام القائم ». فلعله من الخير اذن أن نبدأ بالقاء نظرة سريعة على هـــذا المذهب :

كان مونييه يقف موقفا وســـطا بين الماركسية والوجودية والمسيحية ، فهو يعترف مع الماركسيين بضرورة الاصـــلاح الاقتصادى ، ويقول فى هذا الصدد : اذا رأيتم الشعب يتذمر فانظروا أولا فى أجوره قبل أن تتهموه بالمادية » ، ولكنه يعترف كذلك مع الوجوديين بقيمة المشكلات الفردية التى لا تحل كلها بحل المشاكل الاقتصادية . انه ينتقد الماركسيين اذ يحصرون أزمة الوجود داخل نطاق الازمات الاجتماعية ، ولكنه ينعى على الوجوديين عزلهم للفرد وانتزاعه من مأواه الاجتماعى ، حتى ليصبح فريسة القلق والوساوس ، لايحف به غير الموت والفناء . فالماركسيون لا يرون فى الفرد الا عضوا فى طبقة من طبقـــات المجتمع ، ولا يرون فى وجوده الا جزءا من صراع الطبقات . وانه لمجبر لا مخير فى انتمائه لطبقة دون غيرها ، وفى اعتناقه أساليبها فى التفكير والسلوك . فى حين يرى الوجوديون فى الفرد (والمقصود هنا سارتر بخاصة) عالما مغلقا على نفسه لكل سره ، ولا سبيل الى الافضاء به ، فاذا حاول الخروج من معقله ، لم يكن ذلك الا تصنعا ورياء ، والفرد فى أصله حرية مطلقة ، هو ما يشاء أن يكون ، ويكون بما يفعل ، لكن هـــذه الحرية أشبه بلعنة أبدية ، فاذا تقابلت حريتان ، فلا مفر لهما من الاصطدام ، لان التفاهم بين الفرد والفرد مستحيل ، فلا مناص اذن من أن تخضع احداهما للأخرى كيما تنعقد بينهمـا صلة . وجوهر الوجود الصادق هو الوعى بهذا المأزق .. ولكن مونييه لا يرضى بهـــذه الثنائية التى تضع الفرد فى طرف ، والآخرين فى طرف مقابل ، فالفرد عنده ليس جسما منعزلا ، ولا روحا معلقا فى الفضاء ، انما هو بجسده وروحه معا عينـــان تطلان على العالم ، ويدان تمتدان لاستقبال الكائنات ، ولسان يهتف ، وأذنان تصغيان لهتاف الآخرين . من هذا كله يستخلص فيلسوفنا ما يسميه بمذهب « الشخصانية » ، مميزا اياه عن مذهب « الفردية » الذى كان شعار البورجوازية أبان فتوتها ، فالشخصانية عند مونييه لا تناقض الجماعية ، وانما هى الاساس السليم لقيام الجماعة الحية الحميمة الوشائج المتفتحة الآفاق La Communauté والانسان بدن وذهن وقلب ، هو هذا كله فى آن واحد ، وبمعنى واحد ، ولا سبيل الى فصل بعضه عن بعض. والشخصانية هى تفتح هذه المقومات جميعا وازدهارها ، فمن الحماقة أن نغفل أمر الاقتصـــاد وصـــحة الابدان ، ولكن السخف أيضا أن نزعم أن طبيعة الانسان تنحصر فى هذه الهموم. وازدهار مواهب الانسان ، لا يكون باستغراق الفرد فى نفسه كما لا يكون بالانغماس فى غمرة الجماهير ، وانما هو ـ على وجه التحديد ـ حركة دائبة بين الانطواء والانكماش ، بين التعمق الباطن والانطلاق نحو الآخرين ..

هذه خلاصة شديدة الايجاز لفلسفة مونييه ، مؤسس مجلة « اسبرى » . فلا عجب أن نرى هذه المجلة تعنى أشد العناية بالبحوث السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، كما تعنى من جانب آخر بالشعر والقصة والمسرح والفلسفة والعلم والدين وسائر الفنون ، ولكنها حتى فى بحوثها السياسية تهتم قبل كل شىء بالقيم الانسانية ، فقد جعلت لهذه البحوث فى عدد يناير مثلا هـــذا العنوان الشامل : « الديموقراطية : هل هى تكنيك أم قيمة ؟ » . ومن دراساتها الاخرى فى هذا العدد ، مقال بقلم « ماكس د سكاتى De Cecaty » عنوانه « **علوم وتعميـــات** Sciences et Mystifications» ينتقد فيه كاتبه ـ صاحب مؤلف « الحياة من الخلية الى الانسان » ـ أسلوب بعض الصحف والمجلات فى عرض الكشوف والنظريات العلمية الحديثة ، حيث لا تتحرى الدقة ، اما لأن الكاتب لا يريد أن يتجشم مشـــقة الدراسة والاستقصاء ، واما جريا وراء التهويل جذبا للأنظار ، واما بقصد ايهام القارىء أن الكاتب سوف يطلعه على أسرار الآلهة . ويقول « د سكاتى » فى هذا الصدد : **ان جميع العلماء بلا استثناء يعترفون بان العلم ما هو الا سلسلة متتـــابعة من الفروض ، يصل بعضها الى مرتبة الحقائق المؤقتة . والكتب العلمية المتخصصة شديدة التحرز فى عباراتهـا ، فهى حافلة بمثل : يلوح أن ... ربما كان .. قد يجوز القول .. يبدو لنا ما يبرر الاعتقاد ... الخ ، فاذا أغفلت هذه الشكوك بدأت التعمية »** .

وفى هذا العدد كذلك دراسة عن « باسترناك » بقلم « هيلين بلتييه ـ زاموىسكا Peltier-Zamoyska » استهلتها بحديث جرى بينها وبين طالبة روسية قابلتها فى دار الكتب بلننغراد ، منكبة على اعداد رسالة دكتوراة فى موضوع يتعلق بالشعر الروسى .

وها هو ذا نص الحديث :

ـ كيف ؟ كنت تعرفين باسترناك شخصيا ؟ يالك من محظوظة ! اذن فقد قرأت « الدكتور زيفاجو » ؟ أيمكنك أن تأتى لى بنسخة من روايته ؟ انى مستعدة للتضحية باى شىء فى سبيل الحصول عليها . كلا ! هذا مستحيل ؟ واأســـفاه ! ولكن حدثينى على الاقل : أتعتقدين أن باسترناك كان يمثل بالفعل عصرا مضى ، كما يقال فى بلادنا ؟ هل صحيح أن روايته تناهض النظـــام السوفيتى ؟ أجيبينى بصراحة ، فهذا موضوع يقلقنى كثيرا .

ـ ان باسترناك عصرى الى أقصى حدود العصرية . لم يكن ماركسيا بالطبع ، فهو يعلن ذلك بوضوح فى روايته . ولـكنى أستطيع أن أؤكد لك على كل حال أن الشىء الذى يتفجر فى كل صفحة من الرواية انما هو هيامه ببلاده .

ـ هذا بالفعل ما كنت أظن . لقد أزحت هما ثقيلا عن قلبى . لم يكن فى وسعى أن أتصور أن باسترناك يمكن أن يخط حرفا ضد وطنه .

وبعد ذكر هذا الحديث الذى يكشف شيئا عن موقف الشبان المثقفين فى الاتحاد السوفيتى ، تنتقل الكاتبة الى وصف الجو الثقافى الرفيع الذى كان يعيش فيه باسترناك ، فى بيته الانيق

بقرية بردلكينو ، حيث كان يلتقى بنخبة من رجال الفكر والشعراء والموسيقيين . ثم تمضى الى تحليل فلسفته في الحياة ، وموقفه من التطورات الجارية فى بلاده ، للتدليل على انه لم يكن قط مفكرا رجعيا ، وانما كان يتطلع بالعكس الى المستقبل . وتنشر فى هذا الصدد أمثلة كثيرة من تصريحاته فيما جرى بينهما من أحاديث . ومن ذلك هذا التصريح :

« ان مرحلة عظيمة قد بلغت الآن ختامها . وما سوف ينبثق بعد ذلك شيء جديد كل الجدة . وهذه المرحلة التاريخية التى اختتمت الآن قد بدأت فى الثلاثينات من القرن الماضى ، عندما استحوذ على ذهن الانسان الوعى بقدرته التكنيكية : الثورة الصناعية والعلمية ، والاختراعات التى لا تنقطع ، والغاء المسافات .. الخ . وقد ساهمت الماركسية بدور لا شك فيه فى التطور الذى جرى خلال تلك الاعوام المائة والثلاثين ، وبخاصة بالنسبة للمفكرين الروس ، اذ قد قسرتهم على التخلى عن الرومانسية المائعة ، فكان رد الفعل أن اكتشفوا قيمة العقل .. ولكنهم مضوا فى هذا السبيل الى حد الشطط ، الى حد الجفاف ، الى حد سيطرة التجريد البحت (يقصد التجريد النظرى : القواعد الماركسية) الذى ضحى باسمه كل شيء .. ولا جدال فى انه قد تمت أشياء طيبة عندنا . لقد أفضت بنا الثورة الى أمر يمكن أن يؤدى الى نتائج بالغة الخطر : وهو انه لم يعد فى وسع انسان الآن أن يعتقد ان المال يمكن ان يحل جميع المسائل . ومن حقنا ان نفخر بذلك ، فهو حقا حدث تاريخى ذو مغزى عظيم . وقد مرت الاربعون سنة الماضية وكأنها يوم واحد ، وفى أثنائها أنجز عمل جبار . وربما ينبغى الآن كذلك أن نستريح . وسوف يبقى من الثورة شيء كاللون ، أو كنغم موسيقى لا يمحى . وحتى ان كنا قد قاسينا كثيرا ، فهذا أحسن لأن الألم مفيد ، اذ لا خلق بلا ألم . وهذا اللون هو الآن لون حياتنا . ان التغييرات التى تمت فى بناء المجتمع قد أصبحت واقعا ثابتا لا رجعة فيه . ولكننا فى سبيلنا نحو شيء جديد ، فهنالك قوة تجتذبنا خارج عالم التجريد هذا . وذلك هو ما يبشر بالخير » .

ويطالعنا عدد فبراير من مجلة « اسبرى » برواية شعرية شبه خرافية للكاتب والشاعر الجزائرى « كاتب يس » . ولكن الرواية رغم قالبها الخرافى ـ اذ من شخصياتها مثلا : « سحابة دخان » و « سوء حظ » ـ مفعمة بالايحاءات المومئة للواقع الجزائرى .

وفى هذا العدد كذلك دراسة طويلة بقلم « هوبير جينيو » عن « دورنمات » Dürrenmatt الروائى السويسرى الذى غزت مسرحياته فى السنوات الاخيرة مسارح أوربا من فارصوفيا الى لندن (وقد حدثتنا عنه السيدة هدى حبيشة فى عدد مارس من « المجلة » ولخصت له رواية « علماء الطبيعة ») . ويرى الناقد أن « دورنمات » ـ وهو لم يتجاوز الثانية والاربعين ـ قد استطاع بما ألفه حتى الآن ان يقدم بالفعل حلا طريفا لمشكلة الكوميديا فى هذا العصر ، وهو أن يضحكنا من حماقات وآثام قديمة قدم الانسان ، ولكنها أصبحت اليوم بالغة الخطورة بسبب شناعة عواقبها واتساع مدى هذه العواقب . وانه ليضحكنا بالرغم من كل هذه الشناعة ، وبالرغم من الهلع الذى يثيره فى نفوسنا . ثم يمضى الكاتب فيحلل معنى الكوميديا وتطورها من مهد أرستوفان ، وبعد ذلك يلخص بعض مسرحيات « دورنمات » لاستخراج مغازيها الفلسفية أو الاجتماعية .

وبقدر ما تعنى مجلة « اسبرى » بالبحوث السياسية والاقتصادية ، تعنى مجلة « اتيد Etudes » بالبحوث الدينية. وكى لا يختلط فى ذهن القارىء مدلول هذا الوصف ، نقول على الفور اننا نلتقى فى هذه المجلة باشارات نيرة الى الماركسية والفرويدية والسوريالية مثلا ، كما نلتقى بعبارات من هذا النوع : « ان الخطيئة عند جوهاندو (مؤلف مسرحى حديث) هى بمعنى ما أداة من أدوات الحقيقة ، فهى اذا عاشها المرء حتى الغاية ، البديل الوحيد الممكن للقداسة ، وتضع مثلها الانسان فى ظل الله ... »

وفى عدد فبراير من هذه المجلة مقال قيم بقلم « جان دانيلو Daniélou » عنوانه : « البحث عن أسلوب » . والمقصود بالاسلوب هنا شيء أقرب الى القالب أو النسق الحضارى . ويبدأ الكاتب مقاله بقوله : « اننا نلاحظ فى هذا العصر عددا من الظواهر المتماثلة فى شتى الميادين ، سواء فى ذلك الميدان العلمى أو الفنى أو الخلقى أو الفلسفى .. فنرى من ناحية ان ما كان يبدو للأجيال السابقة فى حكم المسلمات ، يوضع اليوم موضع السؤال ، ونرى من الناحية الأخرى سعيا الى عقد الصلة بالواقع ، أى بالانسان فى وجوده الفعلى .. وعندما توفى « بروست » وصف « جاك ريفيير » أعماله بأنها « شتات من الذرات Débandade dâromes » . وهذه الصورة تنطبق على العصر الراهن ، فالشعور بالتفتت سمة عميقة من سمات هذا العصر ، ومرجعه الاحساس بالتباين بين التجربة الفعلية التى يمارسها الانسان فى الحياة ، وبين القوالب أو الصور المتواضعة . وما لاحظه ريفيير بصدد بروست ، انما هو نوع من التفتت للصورة المتناسقة المتماسكة التى كان يرسمها الانسان لنفسه فيما سبق » ويمضى الكاتب فيبين مظاهر هذا التفتت فى الادب الحديث ، وفى التفكير العلمى ، والسلوك ، والمذاهب السياسية .. ولا يرى الكاتب فى هذه الظاهرة نزعة سلبية بحت ، لأنها تنم فى أحيان كثيرة على السعى للوصول الى جوهر الأمور ، كما أنها تمهد لانبثاق القوى الحية الجديدة . على أن هناك عوامل تعمل الآن للخروج من مرحلة الهدم السابقة الى مرحلة البناء ، والعامل الجوهرى ـ فى رأى الكاتب ـ هو ما يسميه « بوزن التاريخ » . فالاحداث الاخيرة ، كتفجير القنبلة الذرية والحرب الكورية وكوبا مثلا ، تبعث فى النفوس الشعور بالتضامن وتستثير الاحساس بوحدة الانسان .

وفى هذا العدد كذلك مقال بقلم مارسيل بريون Brion عن فن التصوير فى الشرق الاقصى ، بمناسبة المعارض المقامة فى ثلاثة متاحف بباريس للفنين الصينى واليابانى . ويشير الكاتب فى البداية الى ما يلاقيه المشاهد الغربى من عسر فى تذوق الفن الصينى ، فيقول ان هذا التذوق يحتاج بالفعل الى مران بصرى ونفسى طويل ، لانه فن حميم الصلة بالشعر والميتافيزيقا ، ولا يفضى بأسراره قط للنظرة العابرة ، بل يقتضى التأمل العميق فى أعماق الصورة وفى أعماق النفس فى آن واحد . ثم يتطرق الكاتب الى بيان المراحل الهامة فى تاريخ الفن الصينى ، مشيرا الى مميزات كل منها .

***

ولنذكر فى الختام ، ما دمنا بصدد الحديث عن الفن ، أنه قد ظهرت مجلة فنية جديدة بعنوان « لاجاليرى دبزار La Galerie des Arts » وقد صدرت هذه المجلة فى الاصل الفرنسية ، ثم صدرت منها طبعة أخرى باللغة الايطالية ، وأعلنت أنها تزمع اصدار طبعات بلغات أخرى . والمجلة تعنى بوجه خاص بالنزعات الحديثة فى الفن ، ففى العدد الرابع الذى بين أيدينا ، مقال عن المصور الفرنسى الحديث « مارسيل شنيدر Schneider » الذى يشبهه الكاتب « ميشيل راجون Ragon » بالمؤلف الموسيقى الحديث شونبرج ، ومقال آخر عن الفن الايطالى منذ نهاية الحرب العالمية الاخيرة ، ثم الحلقة الرابعة من سلسلة مقالات عن نشأة الفن الحديث ، وكذلك مقال عن التنافس الذى جرى بين باريس ونيويورك خلال الخمسين سنة الاخيرة فى سبيل زعامة الفن الحديث .. ويرى الكاتب أن محاولة الفنانين الامريكيين الانفراد بأسلوب أمريكى مستقل كل الاستقلال عن التجارب الخصبة التى تجرى فى باريس ، قد أفضى الى اجداب الفن الامريكى فى السنوات العشر الاخيرة ، ولكنه يعتقد أن المقابلات التى جرت حديثا بين شباب الفنانين الفرنسيين والامريكيين يمكن أن تؤتى ثمارها فى ولبة جديدة .





اعداد : انور الجندى

بقلم جرجى زيدان

أكثر مآثره المنشورة شعرية : أشهرها رواية (المروءة والوفاء) وهى رواية تحليلية تمثيلية غنائية دل فيها على قدرته فى النظم وسعة معرفته بالانغام · أساسها حكاية حنظلة الطائى مع الملك النعمان فى عصر الجاهلية · صدرها بقصيدة طويلة بين فيها الاحوال التى يجب اتباعها فى هذا النوع من الروايات ·

عنى بتنقيح كتاب « كليلة ودمنه » وفسر الغريب من الفاظه وضبطه بالشكل الكامل · ووقف على طبعه ·

ومما طبع من ثمار قريحته ديوان « نسمات الاوراق » وفيه أكثر مانظمه من تهان ومراث وتواريخ ومدائح وحكم وآداب فى مايزيد على ٢٦٠٠ بيت ·

ومن مؤلفاته التى لم تطبع كتاب (الوسائل الى انشاء الرسائل) فى أصول الانشاء · ومنها (الصحيح بين العامى والفصيح) وهو معجم لم يسبقه أحد الى مثله جمع فيه مرادفات الالفاظ العامية من اللغة الفصحى · وقد رأيناه رحمه الله وهو يعنى فى جمع تلك الألفاظ يوم جاء مصر للمرة الثانية وتوسمنا فى ذلك التأليف فائدة كبيرة ·

(المقتطف) :

حروف الطبع العربية

جرت الطباعة مجرى غيرها من الاعمال وكان من نصيب العربية ان صنعت لها حروف الطباعة قبلما صنعت لاكثر اللغات لان أهلها اهتموا بذلك بل لان أهالى أوربا كانوا يهتمون بكتب العرب وعلوم العرب فلم يكادوا يستنبطون الطباعة ويشيعونها فى بلادهم حتى صنعوا حروفا للغة العربية وطبعوا بعض كتبها العلمية الكبيرة · وأمامنا بعض هذه الكتب ومنها قانون ابن سينا طبع فى مدينة رومية سنة ١٥٩٣ فى دار الطباعة الطبية وطبعه واضح جدا وحروفه متصلة بعضها ببعض أحسن اتصال · وهى على استواء واحد فى سبكها فلا يظهر بعضها غائرا فى الورق وبعضها غير غائر فيه ·

وكان الطبع العربى معروفا فى أوروبا قبل ذلك فطبع كتاب المزامير فى مدينة جنوى سنة ١٥١٦ وطبع الانجيل العربى فى رومية سنة ١٥٩١ وانتشرت الطباعة العربية فى كثير من المدن الاوروبية فطبع الانجيل العربى فى هولندا ١٦١٦ والتوراه العربية فى باريس ١٥٦٤ وفى لندن سنة ١٦٥٧ ووصلت المطبعة وحروف الطباعة العربية الى جبل لبنان فطبع المزامير فى مطبعة الشوير سنة ١٦١٠

ثم اهتم الاوربيون بتجميل الحروف العربية فبلغت اولا ماتراه فى أشكال مطبعة مالطة التى أنشأها المرسلون الامريكيون منذ نحو سبعين سنة وبلغت أعلى درجات الاتقان الصناعى فى حروف مطبعة باريس ·

الا أن الذين صنعوا حروف الطباعة العربية حاولوا تقليد الخط تماما ، وكان الخط قد ارتقى كثيرا فلم يخطر لهم أنه يمكن فصلها وتبقى مقروءة وقد رأى أصحاب المطابع العربية من قديم الزمان أنه يسهل اهمال بعض الاشكال التى تستعمل فى الخط ويبقى الطبع العربى واضحا فأهملوا كثيرا منها حتى صار الطبع على ماتراه فى الحروف التى يطبع بها المقتطف ·

الا أن مطبعة بولاق ظلت محتفظة باشكالها الاولى حتى انتدبت الحكومة المصرية لجنة تنظر فى أمرها وفى كيفية اصلاحها · اشترك فيها حمزة فتح الله وأمين سامى وأحمد زكى « بك » سكرتير مجلس النظار ونشروا نتيجة بحثهم فى رسالة وجيزة ·

وقد أشار التقرير الى أن الطريقة التى روعيت فى ابتكار الطباعة العربية تدعو الى صعوبات كثيرة منشأها تعدد أشكال كل حرف من حروف الهجاء بحسب موقعه من الكلمة وضرورة تراكب بعض الحروف وتداخل بعضها ·

ومن أجل هذا اضطرت أكبر المطابع فى أوربا للبحث فى الدواء الوحيد المعقول الا وهو تسهيل الطباعه العربية · فما زال أصحابها يواصلون السعى وراء هذه الغاية حتى توصل بعضهم الى تخفيض عدد الحروف لدرجة يغبطون عليها · وان اللجنة انتدبت اثنين من اعضائها هما شبلو بك وأحمد زكى بك ليدرسا فى أشهر مطابع أوربا التقدم الذى وصلت اليه ·

وكانت مامورية أحمد زكى بك متعلقة على الاخص بالنظر فى اختصار صندوق الطباعة وتسهيل جميع الحروف · وقد توصل بعد البحث والتدقيق الى تقليل عدد الحروف اللازمة للطباعة الى ١١٢ بدلا من ٢٨٢ المستعملة الآن ·

ولزيادة الوثوق كلفته اللجنة بعمل تجارب واختبارات يومية فى مطبعة بولاق استمرت ثلاثة شهور وكانت نتيجتها ناطقة بافصح بيان على أن الطريقة التى اختارها تكفى من كل وجه لجمع أى عبارة عربية أو تركية أو فارسية مهما كانت صعوبتها الخطية والمطبعية ·

ثم عهدت اللجنة الى جماعة من مشاهير الخطاطين البارعين بكتابه الحروف تحت مراقبتها · وأشار زكى بك بالاقتصار على ١٣٢ حرفا و ٤٦ علامة بدل الحروف التسع مائة التى تستعمل فى مطبعة بولاق ·

وان اعتماد الطريقة الجديدة سيعود بفوائد كثيرة أقلها حصول وفر فى المصنعية لايقل عن ٢٥ فى المائة وانه يترتب عليها تعميم المعارف وترقية الافكار بسبب رخص أثمان الكتب ·

(المشرق) :

مقالة لارسطو فى التدبير

نقلها عيسى بن أبى زرعه المتوفى ٣٩٨ هـ

أما بعد فان حقا على العاقل أن ينظر الى محاسن النـــاس ومساوئهم وموقعها منهم فى منافعها ومضارها . ثم يلتمس المنافع لنفسه من مثل ماينفعهم ويقى المضار عنها من مثل ما ضرهم فيوفق الامور ويطابقها ويجعل بين طبقاتها حدودا تزايل بينها . ثم يأخذ لنفسه آلة تأديبها فى احياء علم ماعلم من الامور بالعمل واستجلاب ماجهل بالتعلم .

ثم يكون تأديبه لنفسه فى غير وقت واحد ولا معلوم ، فأنه واجد فى كل حين من أحاديثه وطبقة من طبقات الدهر الذى هو راكبها أو فى حال من حالات نفسه التى يتحرك اليها من ضروب الجد والهزل والفرح والحزن والاقامة والظعن موضع تأديب لنفسه وتقويم لها حتى لايكون لاهل طبقة من الطبقات رفيعة كانت أو وضيعة عليه فى طبقتهم التى يشاركهم فيها فضلا « فضل » فان امرأ لا يلتمس ان يكون له فضل على أهل منزلة من المنازل التى فوق منزلته « ليس بفاضل » فان التماس الراحة بالراحة تذهب بالراحة وتورث النصب ، لان تاديب المرء نفسه داعية الى نقله « الى » الارفعين ان كان ذا رفعة وجعله فى الاخسين ان كان ذا خساسة ..

(المنار)

من كلام الشيخ محمد عبده

فى دروسه بالازهر

المذلة والذل خلق خبيث من أخلاق نفس الانسان يضـــاد بالاباء والعزة وأصل المادة فيه معنى اللين فالذل بالكسر اللين والذل ضد الصعوبة واذا تتبعت المادة وجدتها لاتخلو من هذا المعنى . صاحب هـذا الخلق لين ينفعل لكل فاعل ، ولا يأبى ضيم ضائم . غير أن هذا الخلق الذى يهون على النفس قبول كل شىء لايظهر أثره غالبا على البدن وفى القول الا عند الاســتذلال والقهر وكثيرا ماترى الاذلاء تحسبهم أعزاء ، يختـــالون فى مشيتهم من الكبرياء . ويباهون بما لهم من سلف وآباء وربمـــا فاخروا من لايخشون سطوته من الاعلياء .

ولكن متى شعر الذليل بنية فى نفس القاهر أو طاف بذهنه خيال يمتد اليه استخذى واستكان وظهر الســـكون على بدنه واشتمل الخشوع على قوله وفعله . وهذا الاثر الذى يسطع من النفس على البدن هو الذى يسمى المسكنة وانما سمى الفقــر مسكنة لان العائل المحتاج تضعف حركته ويذهب نشاطه فهو يعدم ما يسد عوزه كأنه يقرب من عالم العدم فلا تظهر فيـــه حاجة الاحياء فيسكن .

(الضياء)

التاريخ بالشعر

بقلم عيسى أفندى اسكندر المعلوف

هذا فن دقيق يجب أن توضع عليه يد السلاســة والانسجام بحيث تكون كلمات التـــاريخ مستقلة بالمعنى مرتبطة بلفظـــة التاريخ خالية من الضرورات والجوازات الشعرية ولاسيما مثل مايحتمل وجهين اذ يقع فيه التباس . ويجب أن تعتبر فيـــه الصورة اللفظية بحيث تحسب الالف المقصورة ياء حيثما وقعت والهمزة حسب الحرف الذى تكتب به وان كانت بدون حرف فلا تحسب شيئا والتاء المربوطة تحسب كالمبسوطة الا اذا وقف عليها فتحسب هاء والحرف المشدد يحسب واحد وهمزة الوصل تحسب ألفا ، وان سقطت لفظا الى غير ذلك مما أصبح مألوفا .

واذا كانت الكلمات المؤرخ بها قليلة تقرب من الاجادة أكثر وأحسن التواريخ ماكان شطرا أو شطرا وكلمة أو كلمتين وربما جاء التاريخ بيتا كاملا فيجب أن يشار اليه فى سابقة ، أما طريقة نظم الثمانية والعشرين تأيخا فى بيتين فهى ان تنصف السـنة المراد تاريخها فتجعل كل شطر من الابيات نصفين يكون مجموع جل معجمة نصفا . ومجموع المهمل نصفا آخر . وهكذا نفعــل بالاشطر الثلاثة ثم تستخرج التواريخ الثمانية والعشرين على الطريقة التى تقدم بيانها .

ومن أغرب مااطلعت عليه من القصائد التاريخية مانظمه الشيخ محمد قبادو التونسى مسطرا قصيدة بشر بن أبى عوانه الشهيره . ويستخرج منها الوفا من التواريخ لسنة ١٢٧٦ هـ ويتولد منها قصيدة اخرى يستخرج منها كثيرا من ذلك مما يدل على قوةعارضة هذا الشاعر .

والام هى ستة وثلاثون بيتا والمولدة ثمانية عشر اذ يخرج من كل بيتين من الام بيت من المولدة . ومطلع الام :

خير حام مجد مجير العبيـــد حاط خيرا مجرى لعبد المجيـد

حاطه عن عثار جعــد برجف منتج جمد عرف ريق العهـود

أما مطلع المولدة فهو :

خير حام مجير عبد المجيـــد من عثار برجف جحد عهـود

ويستخرج منها الوفا من التواريخ لسنة ١٢٧٦ هـ ويتولد منها تاريخ ، ومهمل كل شطر مع مهمل غيره أو معجمه تاريخ وكذا معجم كل شطر مع معجم غيره أو مهمله فتحصل هذه التواريخ من ضم المهمل والمعجم من كل شطر الى مافى سائر الشطور على التوالى .

مجلة السيدات والبنات

العدد الأول ـ ابريل ١٩٠٣

زوزا انطون حداد ـ الاسكندرية

بما أن صاحبة هذه المجلة هى حديثه عهد فى هذه الصـــناعة الصحافية الصعبة كان من الواجب الا تكون مجلة الســـيدات والبنات أضعف من مجلات الرجال . فقد اتخذت شقيقها منشىء الجامعة « فرح أنطون » مساعدا لها فى هذا المشروع . ولذلك فمنشىء الجامعة مع كثرة أشغاله يحرر فى هـــذه المجلة بعض الابواب وغرض هذه المجلة نشر كل مايفيد نشره للســـيدات والبنات وهى لاتبحث فى غير مباحثهن ولا تنشر رسائل لغيرهن .

لوسى ستون بلكوال

زعيمة المطالبات بحقوق النساء فى أمريكا

ولدت فى ١٨١٨ فى حى تشوستس فى الولايات المتحدة . وقد كان أبوها فى سعة من العيش وقادرا على ارسالها الى المدرسة كما أرسل الصبيان لواراد ذلك . أن العلم لم يكن مباحا للبنات فى تلك الايام ، فلما رات لوسى عدم قبول أبيها بتعليمها وكلت الى نفسها الاهتمام بذلك فذهبت تلتقط أثمار الكرز والكبوش وجوز الهند فى أيام الصيف وتبيعها وتشترى بثمنها كتـــابا

وتدرس ليلا ثم واظبت على ذلك حتى أصبحت قادرة على التدريس في المدارس الابتدائية فدخلت تعلم قصد جمع مال تدخل به احدى الكليات ودخلت الكلية وكانت تجمع نفقاتها من أشغال تشتغلها للسيدات .

وكانت تطبخ طعامها بنفسها وتلبس من الثياب أبسطها . ولم تذهب لبيتها في مساء الاربع سنوات التى اقامتها فى المدرسة . فلما انتهت دروسها العالية طلب اليها أن تكتب خطابها النهائى كتابة لانه لايجوز لها أن تتلوه بنفسها بالاحتفال ، بل يعين أحد البنين لقراءته ، فلما سمعت ذلك غضبت واستغنت عن الخطاب النهائى .

ولا ريب أن هذا الضغط كان من شأنه أن يزيد نفور هذه السيدة من النظامات والعادات التى كانت يومئذ مالوفة فى أمريكا . فاخذت فى محاربتها . فالقت بعد ذلك بسنة خطبة « حقوق المراة » حملت فيها حملة شديدة على استبداد الرجال وظلم الشرائع . ولما تزوجت لم تسم باسم زوجها بل بقيت معروفه باسمها الخصوصى .

ظلت مستمرة فى الخطابة حتى عام ١٨٧٠ حيث عينت مساعدة لمدير جريدة نسائية فى بوسطن ثم أصبحت مديرتها . فصار لها شهرة عظيمة وعدت زعيمة النساء الامريكيات اللواتى يطالبن بحقوق كحقوق الرجال فى كل شىء .

وتوفيت لوسى فى بوسطن ولها من العمر ٧٦ سنة وقد اثرت أعمالها فى أفكار السيدات الامريكيات ونبهتهن الى حقوقهن تنبيها شديدا كانت نتيجته ما رأيناه من انطلاق المرأة الامريكية .

أبواب المجلة :

- × الام والولد والمدرسة .
- × المنزل والمطبخ والمائدة .
- × النساء المكلومات .
- × أخبار نساء الغرب .
- × صيحيفة الازياء .

مجلة المجلات العربية

تراجم الاعلام

بقلم : محمود حسيب

رحم الله الفيلسوف القائل : ان حياة الامم بتقدير الافراد حق قدرهم . فان هذا القول – والحق يقال – خيرة ما جاء فى الامثال . ولكن كيف تقوم الامة بتقدير الافراد ؟ لا سبيل لذلك سوى نشر الجرائد والمجلات لتراجم حياتهم وذكر أعمالهم حتى يعلم بها مجموع الامة فتعرف عند ذلك مقدار رجالها وحق قدرهم بنسبة ما وصلوا اليه من علو المدارك ورفعة الشأن .

على أنه سبق بعض الجرائد والمجلات نشر تراجم كثير من المصريين ، ولكننا نأسف لعدم اطلاعنا على ما يستحق الذكر فى تراجمهم ولابدع فى ذلك ولا عجب لان اولئك الذين نشرت رسومهم وتراجمهم انما نشرت لاجل اكتساب بعض المال منهم ولكننا ننزه أنفسنا عن هذه الغاية .

اذا ماظهر فى العالم المتمدن شاعر أو كاتب أو صحافى بارع أو حقوقى متضلع او مكتشف او مخترع رأينا صحف الغرب قامت كلها لتمجيده وشد أزره .

وهذا أدمون رستان الشاعر الفرنسوى لم يطر صيته فى مشارق الارض ومغاربها الا بفضل الصحف وحملة الاقلام .

ونحن اذا نظرنا الى رجال مصر الذين انتقلوا الى عالم الفناء منذ أمد قريب فقط أو الذين لم يزالوا أحياء يرزقون لوجدنا فيهم مئات من النوابغ فى الشعر والطب والانشاء والصناعة ولكن تغافل الصحافة عن نشر أعمالهم وشد أزرهم يضيع فضلهم فيقضون وتقضى معهم آثارهم .

على أن لنا كلمة نرفعها الى نوابغنا وعلمائنا الافاضل لانظنها تثقل على أسماعهم أو انهم يأنفون منها وهى أن الايام تمر والاعوام تكر والناس محرومون من مطالعة شىء مما تجود به قرائح أولئك العلماء الا اذا استثنينا نفرا قليلا منهم يعدون على أصابع اليد الواحدة كأصحاب العزة قاسم بك أمين وفتحى بك زغلول ومحمد بك فريد ومحمد بك فريد وجدى وفضيلة علامتنا المفضال الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده مفتى الديار المصرية .

واذا اعتذر أولئك النوابغ عن نشر بعض المقالات فى الصحافة المصرية بدعوى أنها ساقطة الحرمة والكرامة فليست كل المجلات والجرائد ينطبق عليها هذا القول لانها ليست كلها على السواء فى المشرب والانشاء .

ونفتح الان باب البحث لكل كاتب أو أديب وسنبدأ هذا العدد بترجمة حضرة صاحب العزة المفضال « عمر بك لطفى » المحامى الشهير والقانونى المتضلع ووكيل مدرسة الحقوق فى العاصمة ، شاكرين لطف حضرة الفاضل عزتلو لطفى بك السيد أحد وكلاء النائب العمومى فى محكمة بنى سويف الذى مدنا بمعلوماته الكثيرة عن عزته راجين من سائر الافاضل والادباء ان يوافونا بما يعلمونه من تراجم حياة الاشخاص وهم نفر قليل من النوابغ : الاستاذ الاكبر الشيخ محمد عبده ، على باشا رفاعة ، اسماعيل باشا الفلكى ، أحمد فتحى بك زغلول ، يحيى بك ابراهيم ، أحمد بك الحسينى ، خليل بك ابراهيم ، ابراهيم اللقانى ، ابراهيم بك الهلباوى ، فخرى بك بالاستئناف ، أحمد بك مظلوم ، ومن الشعراء : أحمد شوقى بك ، ومحمود باشا سامى البارودى ، واسماعيل باشا صبرى ، وصادق افندى الرافعى ، وحافظ افندى ابراهيم ، والمرحوم عبد الله نديم . ومن رجال الطب : عيسى باشا حمدى ، وسالم باشا ودرى باشا ، وابراهيم باشا حسنى وحسن باشا محمود (1)

أنيس الجليس

« من أدب المرأة : بقلم لبيبة هاشم »

طالعت هذه الايام رواية « كله نصيب » لكاتبها الاديب نقولا افندى الحداد ، فالفيتها جامعة بين حسن التعبير واصابة المرمى ، ولا سيما فى شرح أحوال الشرقيين عموما والسيدات خصوصا .

اذ أماط كاتبها النقاب عن محيا آدابهن فأوضح الفاسد من عاداتهن وأزيائهن وأشار الى القبيح من تصرفاتهن وحركاتهن ناسبا ذلك الى جهل الوالدين وسوء تربيتهم وتقصير المدارس وفساد طرق تعاليمها .

على أننى أستأذن حضرة الكاتب فى ابداء بعض ملاحظات مرت بخاطرى اثر تلاوتها فرمت اثباتها تتمة للفائدة . لقد أحس حضرته فى جملة ماسطره فى كتيبة المفيد من معانى الانتقاد ، ما خص به النساء من عبارات النصح والارشاد .

---

١ – ضم العدد دراسة مطولة من مؤلفات عمر بك لطفى من ص ٢١٦ الى ٢٣٢

على أن لهجته لم تخل من قسوة قد تجرح كبرياء السيدة ولا سيما الجاهلة وتبعث فيها النفور من استئناف المطالعة في حين أن القصد ترغيبها فيها وتعويدها اياها لتستضيء بنورها، وتسترشد بهدايتها فضلا عن ان الانتقاد يكون أشد وقعا على النفس وأعظم تأثيرا على العقل اذا عرضت لدى القارىء أشخاص الرواية وسردت أمامه أحاديثهم وجملة أحوالهم ثم تركت له حرية الاستنتاج والحكم دون أن يرى للكاتب رأيا قد يشغله عن الحقيقة الى النظر فى مكانه من الاصابة فاذا ماأشتم منه شبه حدة أو تحامل نبذ اقواله ولم يصغ اليها .

ثم انه أورد بعض أحاديث مجونية مما لا يخلو عنه مجلس فى هذه البلاد ، وأكتفى بهذا القدر دون أن يتجاوزه الى ماوراء ذلك من اظهار مضاره بحيث يتضح للسيدة وجوب اقلاعها عن هذه السفاسف واشتغالها بما هو أهم منها من الامور لآيلة الى منفعتها وصيانة مقامها .

وما سوى ذلك فانى لا أتعرض لانتقاد شىء من أقواله اذ تصدى استلفات نظر المؤلف الى ما يبلغ به درجة الكمال من خدمة بنات وطنه وارشادهن الى ما فيه مصلحتهن .

وكيف كان الامر فان أحسن واسطة لترقى آداب المجتمع هو انتقاد أحد الجنسين للآخر واظهار ما يراه فيه من العيوب ليسرع الى اجتنابها والله لا يضيع أجر المجتهدين .

ثمرات الفنون

محررها أحمد حسن طبارة « بيرت »

مهمة الجرائد

وظيفة تهذيب هذه الامة . لا أرى أجدر بهذه الوظيفة من أصحاب الجرائد ، فهم هداة الامم ومهذبو الشعوب ، بهم تحيا وبفقدهم تموت .. ولكن جرائدنا تصغر عن مثل هذه الوظائف وتقل ، لانها غير مهذبة . فالاولى تهذيب أصحاب الصحف .

فالاحرى بالجرائد قبل أن تتصدى لتعليم العامة وتهذيبهم أن تعمل فى نفوس أربابها .

بالله ما قيمة جريدة تمدح اليوم فلانا على أجر تأخذه منه ثم تذمه غدا حين يمتنع عن دفع ذلك البرطيل الا الازدراء والتحقير ، فاذا رماها صاحبها على القارىء ردها بكل أنفة وعظمة فيظن إنه قصر فى تفخيم القارىء فيعيدها اليه مفمما عنوانها بألقاب الشرف والتكريم فيردها بعد أن يكتب عليها شدة ضجره من كثرة المراجعة والمحاولة .

ان عامة قومنا يقرأون الجرائد لاسباب منها التظاهر بمعرفة القراءة والتكلم فى السياسة وهو لا يدرى ما هى حتى يقال ان الرجل واسع العقل يدرك دقائق الحركات ، أو ليصيب فيها فكاهة يفكه بها نفسه ، وهذا الفريق عندى هو أحسنهم عقلا لان أولئك لايريدون من هذه القراءة الا تقليد الاكابر وبلوغ مرتبة « فك حروف الجريدة » .

الامام

محررها أحمد حسن طبارة « بيروت »

التعليم فى دوائره عجيب غريب ، ومدهش مريب . ذلك أنك اذا ذهبت الى الازهر مثلا ترى سادتنا العلماء يلقون دروسهم على سنن معروف فيتلقاها الطلبة كما تتلقى آلة حفظ الصوت « الفونغراف » صوت المصوت وتؤديه برسمه وتواقيعه من

غير تصرف ولا نظر ولا بحث ، فكانما هى أشباح تتحرك متكافلة فى ترديد الحركة وآلات تؤدى وظيفة اللولب متماسكة فى ترجيع النغم .

ومن العجيب انهم يقولون ان لكل علم حدا ومطلعا وغاية ، والمبادىء العشرة مشهورة لديهم منظومة منثورة فلا ندرى لاحوالهم حدا ولا مطلعا ولا غاية . مع ان الامم الحية تتعلم لتعمل وتقرأ سطور المستقبل فى صحيفة الحال وتردف ذلك بتمييز فى الظروف ودراية فى التصريف فتعرب عن ضمائر الحياة ببيان صحيح تتضح به سبل السيادة والعمران .

أما نحن فكالصورة المتحركة لا رأس ولا عقل ولا ميزان ولا تصرف فى غير التطرف . أحكمنا فنا واحدا هو فن التقليد وعلم السلوك ..

الجوانب المصرية

جمال الصباح : بقلم خليل مطران

ليس لمطالع الصبح فى مصر من البهجة ما لها منها فى الامصار الباردة وخصوصا أيام الربيع .

ذلك لان فى شتاء مصر جانبا من ربيعها وفى الصيف جانبا آخر ، وهكذا تتداخل الفصول فلا يكون لكل فصل رونقه الخاص به .

وقولنا هذا ليس جحودا لجمال الصباح فى مثل هذه الايام وقد رق أديم السماء وصفا الجو وتزكى النسيم ودفء الهواء ولطف النور .

معاذ الله أن نجحد هذه النعمة ولكن دوامها يحمل النفس على غير محمل ويطمع بها الى غير مطمح .

على أن جمال الصباح فى مصر لا نسأل عنه نحن الذين نراه كل يوم ولكن يسأل عنه الاجنبى أو الاجنبية .

من لى بمعرفة هذه الاجنبية الحسناء فأسالها .

أراها قد خرجت مبكرة تتمشى فى الطريق والى جانبها امرأة أخرى تسايرها ، تتمشى فلا تحس الارض وطأتها وهى على وقار .

ما أجمل قوامها يتثنى وهامته فوق الهام كما تتثنى سنبلة الذهب فى الحقل وقد أنافت على مايحيط بها من السنابل .

نعم وما غلطت ، هى سنبلة برشاقة قدها وبما على خديها من مسحة النضار بين البياض وبين البهار .

تتثنى وما بودها ولكن فى الثمر ما يثقل الغصن القويم ، ولابد لجيرتها الانسات من عطفة تعطفهااليهن على قدر فيخاطبنها ولا يتحاملن على أصابع الاقدام .

تتنشق طيب الصباح بمتنسم مارن أشم ، سئم شميم الطيب المصنوع ورغب عنه الى ما يفوح عن روح الطبيعة التى تصحى فى أيام الربيع هذه وتظهر ، كما تخرج الفتاة البكر من مرقدها عند طلوع الشمس .

تنظر ذات اليمين وذات الشمال وترى كل شىء عجبا ويلوح عليها انها فرحة بكل ما حواليها معجبة بنفسها على شدة وداعتها وتواضعها .

ما هى بالمزدهاة ولكنها مسرورة كسرور عصفور أفلت من القفص .



تقدمها : نجاة شاهين

الرسائل

١ ـ الاعتراف فى القانون الدولى

موضوع الاعتراف فى الفقه العربى موضوع خطير يجب ان يحظى بمزيد من الاهتمام من الدارسين نظرا لما اكتنف هذه المنطقة العربية وما يحيط بها فى افريقيا واسيا من تطورات دولية جعلت موضوع الاعتراف الدولى فى مقدمة ما يهتم به رجال القانون ورجال الحكم والمشتغلون بالمسائل العامة بل جمهرة الطبقة الواعية .

والاهمية العالمية لموضوع الاعتراف ليست بخافية على احد فالعالم الذى نعيش فيه توجد فيه دولتان باسم المانيا ودولتان باسم فيتنام ، ودولتان باسم كوريا ، ودولتان باسم الصين ، وهذه الاوضاع الشاذة فضلا عن الاوضاع الناشئة من تصفية الاستعمار ، وبزوغ دول جديدة تفرض الاهتمام بموضوع الاعتراف فرضا .

وفى كلية الحقوق جامعة القاهرة نوقشت يوم السبت ٩ مارس الرسالة المقدمة لنيل درجة الدكتوراه من الاستاذ « **يحيى الجمل** » المحامى ، واختار لها هذا الموضوع الخطير موضوع « الاعتراف فى القانون الدولى » عله كما يقول يسد فى الفقه العربى بعض الفراغ .

وقد قسم رسالته الى قسمين :

الاول . خصصه للدراسة الوضعية لمشكلة الاعتراف .

الثانى ـ خصصه لما يمكن ان يسميه جهدا شخصيا فى معالجة موضوع الاعتراف .

وفى فصل تمهيدى عالج فكرة الشخصية القانونية للدولة وما اذا كان اجتماع العناصر الموضوعية المقررة لقيام الدولة يكفى بذاته لقيام الشخصية القانونية الدولية . ام ان الاعتراف بالوحدة الدولية التى اجتمعت لها هذه العناصر امر ضرورى لقيام الشخصية القانونية الدولية . وعند هذا التساؤل يصل الى صلب الرسالة وموضوعها الاساسى . وبدأ فى معالجة النظريات الاساسية التى قيلت فى طبيعة الاعتراف وفى الفصل الاول عالج « النظرية المنشئة فى الاعتراف وتحدث عن خصائصها ومضمونها الاساسى ، ثم تكلم عن الجذور الاولى للنظرية فى الفقه وتطورها فى القرن العشرين ، وعرض للثقافات الفقهية المختلفة لا الفقه الاوروبى وحده ، وختم هذه الدراسة شبه التاريخية بدراسة الاتجاهات البارزة فى فقة هذه النظرية .

وفى الفصل الثانى من الباب الاول درس « **النظرية المقررة** » فى الاعتراف واخيرا تكلم عن آثار الاعتراف وأشكاله ، فضلا عما يؤدى اليه الاعتراف من وجود علاقات عادية طبيعية بين الدولة المعترفة والمعترف بها ، وبين أن اقامة علاقات دبلوماسية وان كان امرا طبيعيا يترتب على الاعتراف الا أن اقامة هذه العلاقات ليست أمرا لازما لزوما حتميا عن صدور الاعتراف وضرب لذلك المثل القائم من اعتراف الهند باسرائيل وعدم تبادلهما التمثيل الدبلوماسى معها بالرغم من مرور أكثر من عشر سنوات حتى الآن على اعترافها بها . وتحدث أيضا عن الاثر الرجعى للاعتراف وبين أن القول برجعة الاعتراف الى مدى سابق على تاريخ صدوره أصبح من القواعد شبه المستقرة فى الفقة والعمل الدوليين .

وانتهى من هذا الفصل ببحث تكلم فيه عن السلطة التى تملك اصدار الاعتراف وبين أن هذه مسألة داخلية تحلها كل دولة على ضوء نظامها الخاص وان كان الملاحظ ان السلطة التنفيذية هى صاحبة هذا الاختصاص فى أغلب دول العالم .

أما الباب الثانى من الرسالة فقد خصصه لتقدير النظريات المختلفة وتفاصيل الخلاف بينها ، ثم حاول ان يعطى للاعتراف بعد ذلك تفسيرا موضوعيا .

وفى الفصل الاول من هذا الباب تعرض لتقدير النظريات المختلفة التى قيلت فى طبيعة الاعتراف ، وجعل لهذا التقدير جوانب ثلاثة :

اولا ــ الجانب الفقهى .

ثانيا ــ ان جانب العملى .

ثالثا ــ الجانب الذى يتصل باتجاه المؤتمرات الدولية .

وفى الفصل الثانى من هذا الباب تعرض الى تأصيل الخلاف القائم بين النظريات التى تكيف طبيعة الاعتراف ، واتجه فى هذا الفصل وجهة مقتضاها أن النظريات التى تكيف الاعتراف ليست مبتوتة الصلة بغيرها من النظريات فى موضوعات القانون الدولى الاخرى .

وفى الفصل الثالث أوضح ان حل مشكلة الاعتراف وتفسير طبيعتها لا يمكن أن يتأتى اذا نظرنا الى قواعد القانون الدولى نظرة جامدة وان التفسير الصحيح للمشكلة يقتضى أساسا ان ننظر الى تطور المجتمع الدولى باعتباره الوعاء الذى تتطور فيه ومعه القواعد الدولية .

وبين كيف كان هذا المجتمع اوروبيا مسيحيا مغلقا على اعضائه لا يسمح لغيرهم بدخوله ، واوضح أن النظرية المنشئة آنذاك كان من الممكن ان تجد سندا فى الواقع الدولى نفسه ولكن المجتمع الدولى تطور بعد ذلك منذ دخول تركيا الشرقية المسلمة الى حظيرة المجتمع فى عام ١٨٥٦ ، وما زال المجتمع الدولى يتطور خطوة خطوة حتى اصبح يضم العالم المعروف كله فى رحابه .

وانتهى من دراسته الى أن هذا المجتمع المفتوح لا يستساغ معه القول بنظرية تعتمد أساسا على فكرة المجتمع المغلق وهى النظرية المنشئة التى استعملت فى كثير من الاحوال لدعم فكرة السيطرة الاوروبية والحيلولة دون الدول غير المرغوب فيها ، وقد آن الأوان أن ترحل عن فقه القانون الدولى .

واختتم رسالته ببعض التكهنات لما سيكون عليه وضع نظرية الاعتراف فى القانون الدولى فى المستقبل القريب والبعيد .

ففى المستقبل القريب يتوقع أن يقوى الاتجاه الموضوعى وان يؤدى ذلك الى زيادة أنصاره فى الفقه والى أن يخف وزن النظرية المنشئة كثيرا ومن ثم تفقد كثيرا من انصارها . أما فى المستقبل البعيد فقد ربط بين تطور التنظيم الدولى وموضوع الاعتراف ، وذهب الى أن تطور هذا التنظيم وما سيؤدى اليه من ضمور الفكرة الخاصة بسيادة الدولة سيفضى الى سيادة القانون والموضوعية .

« اخيرا شكر الباحث يحيى الجمل أساتذته خاصة الدكتور حامد سلطان المشرف رئيس قسم القانون الدولى العام بكلية حقوق جامعة القاهرة الذى يخالفه فى الراى ومع هذا يعززه ويشجعه مادام رأيه معززا بالادلةوالبراهين .

ثم بدات لجنة المناقشة وكان أول المتحدثين دكتور حامد سلطان ، فقال انى قرأتها عدة مرات ويحق لى ان انوه بالجهود الطيب المتصل الذى ثابرت على بذله فى عناية ملحوظة ولا شك انك قرأت قراءات واسعة وبحثت وتحريت فى عمق وأناة ووفقت فى اختيار الموضوع والتعبير عن آرائك وطبعها بطابعك الذاتى ، وعرضت الآراء المخالفة فى أمانة علمية صادقة ، ثم بدأ فى ابداء ملاحظاته واولها انه رغم طباعته الفاخرة لم يبذل عناية كبيرة فى تصحيح الاخطاء المطبعية .

ومن ناحية الموضوع قلت ان مسألة الاعتراف لم تحظ بعناية خاصة فى الفقه الاسلامى ، وانا اخالفك الراى لأن موضوع الاعتراف حظى بالدراسة الوافية ، فتناوله على ماهر وهو أول من قام بتدريس هذا الباب ومع ذلك فانا أقرك على أن المؤلفات التى ظهرت فى الفقة اما مطولة وأما وسيطة ، ولم تكن خاصة بموضوع الاعتراف .

كما اخذ عليه انه حين تعرض لمقومات الدولة ذكر أن الدولة تتكون اذا تكامل فيها عنصر الشعب والاقليم والسيادة ، ووفى عنصرى الشعب والاقليم حقهما من الشرح واوجز فى موضوع السيادة .

ثم تحدث دكتور على صادق ابو هيف رئيس قسم القانون الدولى العام بجامعة الاسكندرية . وقد ضم صوته الى صوت دكتور حامد فى الاشادة بمجهود الباحث الذى جعل من رسالته عملا متماسكا وأضاف الى المكتبة العربية سفرا يفيد منه العام والخاص ، ثم بدأ فى ابداء بعض الملاحظات ، منها أولا : ان الكاتب لم يستخدم ادوات الفصل بين الجمل وبعضها ، فوجد صعوبة فى كثير من المواضع فى الفصل بين الجمل . ثانيا : انه تعرض فى دراسته الى مسائل لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالاعتراف فى الدولة .

ثالثا : انه فى عرضه للنظريات المختلفة فى شأن الاعتراف كان موفقا فى عرض بعضها فى أسلوب واضح مفهوم ، وفى البعض الآخر صعب الفهم الى حد ما .

واخيرا تحدث دكتور محمد حافظ غانم استاذ القانون الدولى بجامعة عين شمس . فقال انه فيما يتعلق بشكل الرسالة الملحوظة ــ التى أحيى تصنيفها ــ وبخطة البحث فقد قسمتها الى بابين ، الاول : تعرضت فيه الى دراسة وضعية لمشكلة الاعتراف ،والثانى : تقدير النظريات المختلفة فيما يتعلق بالاعتراف ، وكنت أود أن تخصص بابا يتناول عرضا واقعيا للظروف التى نشأت فيها الدول التى يوجد بشأن الاعتراف بها مشكلات بعد الحرب العالمية الثانية ، مثل الصين والمانيا واسرائيل وفيتنام وكوريا .

كما اخذ عليه أن اختصر فى حديثه عن موضوع السيادة على حين كان يجب ان يظهره واضحا مطولا .

وقد نال الباحث على بحثه درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى والتوصية بطبع رسالته وتبادلها مع الجامعات الاوربية .

*

٢ ــ تطور نظام الحكم النيابى فى مصر من الاحتلال حتى الحماية

المشكلة السياسية التى تواجه المجتمع المصرى فى هذه الايام هى اقامة حياة نيابية جديدة على ضوء التطور الاجتماعى والاقتصادى والسياسى الذى وصلت اليه البلاد ، ومن هنا جاءت اهمية البحث الذى تقدم به السيد « فاروق يوسف أحمد » المعيد بكلية الاقتصاد لنيل درجة الماجستير فى العلوم السياسية من كلية تجارة جامعة القاهرة بعنوان « تطور نظام الحكم النيابى فى مصر من الاحتلال حتى الحماية » .

وقد قسم البحث الى ثلاثة أجزاء رئيسية :

الاول : ويتضمن تمهيدا للدراسة ويشتمل على دراسة المحيط الذى تطور فى ظله نظام الحكم النيابى ، يقول الباحث ان مصر عرفت نظام الهيئات النيابية لأول مرة فى عهد محمد على الذى أصدر سنة ١٨٢٩ أمره بانشاء « مجلس المشورة » الذى اشتمل تكوينه على عنصر الانتخاب وفى سنة ١٨٦٦ انشأ الخديوى إسماعيل مجلس شورى النواب الذى كان يتكون من خمسة وسبعين عضوا ينتخبون لمدة ثلاث سنوات عن طريق العمد فى المديريات وجماعات الأعيان فى المحافظات الا أن هذا المجلس طبقا لقانون تأسيسه لم يكن له اية سلطة قاطعة فى أى امر من الأمور بل ان اختصاصاته لم تكن محددة تماما ، وكان المجلس فى بداية نشأته لا يجرؤ على معارضة الحكومة لعدم توفر ضمانات الحرية ، ولم يكن الرأى العام قد نضج بحيث يشد أزر المجلس كما لم تكن هناك صحافة تقوم بهذه المهمة ،

ولكنه ابتداء من سنة ١٨٧٦ بدات تظهر اهميته فى الحيـــاة السياسية فى مصر فمنذ هذا العام دخلت الحياة النيابة عصرا جديدا يمتاز بظهور روح المعارضة فى نفوس النـــواب وفى مناقشاتهم وكان ذلك رد فعل التدخل الاجنبى فى مصر نتيجة للمشكلة المالية وما ترتب على ذلك من خلخلة فى ســـلطة الخديوى ، وساعد على ذلك انتشار الأفكار التحررية نتيجة لتعاليم السيد جمال الدين الافغانى وظهور الصحافة الحرة التى أخذ الخديوى اسماعيل فى تشجيعها لتساعده ضـــد الاجانب ، ولكن لم تلبث ان انقلبت عليه وهاجمته هو لتبريان الاعتقاد بانه هو الذى فتح ثغرات التدخل الاجنبى باغراق البلاد بالديون ، وقد انعكس ذلك على المجـــلس حيث اتصفت مناقشات الأعضاء بالميل للبحث والاستقصـــاء والاستقـــلال فى الراى والتطلع الى مراقبة الحكومة فى تصرفاتها .

وبعد تولى الخديوى « محمد توفيق » الحكم بفترة قصيرة عمل على خنق الحركة النيابية ، ورفض الموافقة على القـــانون الاساسى الذى اعدته نظارة شريف باشا ، كما انه لـــم يدع مجلس شورى النواب الى الاجتماع ، ولكن مظاهرة عابديـــن العسكرية اجبرته على العدول عن موقفه ، وكون نظارة محمود سامى البارودى وهى اكثر نزولا على رغبات المجلس .

وهكذا تطورت الهيئات النيابة فى مصر قبل الاحتـــلال البريطانى فى تؤدة وترو .

أما بعد الاحتلال الانجليزى لمصر فقد ارسلت انجلترا اللورد دفرين مندوبها فى الاستانة الى مصر لوضع نظام حكم جـــديد يتفق مع الحالة الجديدة سنة ١٨٢٢ وقدم تقريرا مطولا صدر على اثره القانون النظامى فى أول مايو ١٨٨٣ بنظام مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية ليحل محل مجلس النواب السابق . ومجلس شورى القوانين يتكون من ثلاثين عضـــوا منهم اربعة عشر عضوا معينا من ضمنهم الرئيس واحد الوكيلين ليضمن اعضاء ممتازين فى المجلس وليضمن تمثيل المسيحيين فيه ، اما باقى الاعضاء وعددهم ستة عشر عضوا بما فيهـــم وكيل المجلس فيختارون لمدة ست سنوات عن طريق الانتخاب غير المباشر على ثلاث درجات بالنسبة لمندوبى المديريات وعلى درجتين بالنسبة لمندوبى المدن ، وكان يشترط توافر شـــرط نصاب مالى على العضو ، اما اختصاصات المجلس فضـــعيفة وضيقة للغاية فيما يتعلق بالتشريع وهو الوظيفة الاولى للمجالس النيابية . وكان للحكومة الحق فى حل المجلس فى اى وقت تشاء اما المجلس فله الحق فى طلب الايضاحات من النظار وهذا الحق لا يعنى ان فى امكانه فرض رقابة على الحكومة ، بل لا يعنى اى نوع من السلطة ــ كما كان له حق قبول العرائض التى تقدم اليه من افراد الشعب وتحويلها الى الحكومة .

والجمعية العمومية وهى الهيئة المركزية الثانية فى النظام شبه النيابى كانت تتشكل من ثلاث فئات ، النظار بحكم وظائفهم والأعيان ، واعضاء مجلس شورى القوانين، وكانت اختصاصات الجمعية العمومية ضعيفة مثل اختصاص مجلس شورى القوانين الا ان المسائل التى كانت تعرض عليها أهم كما كان لها راى قاطع فى مسالة الضرائب المباشرة الجديدة ، وهو اختصاص ظاهرى ضيق فى نطاقه .

وفى الفصل الثانى من الرسالة تحدث عن تطبيق نظام مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية فقال انه يتبين انهما كانا هيئين شبه نيابيتين ليس لهما اية سلطة جدية ، ونتيجة لذلك مر بهما خمس فترات متميزة بدأت بفترة استكانة خلال السنين العشر الاولى للاحتلال ، أعقبتها فترة صحوة خلال الفترة التى انتهت بابرام الاتفاق الودى بين انجلترا وفرنسا ، ثم دخـــل المجلس والجمعية فى فترة تراجع انتهت فى أعقاب حادثـــة دنشواي فدخلا فى فترة رابعة هي فترة التجديد والنشـــاط كان قمتها وقف مد امتياز قناة السويس ، ثم أعقب ذلك فترة خامسة عادا فيها الى التراجع ومسالمة الحكومة .

وكان لعدم توافق هذا النظام شبه النيابى مع المجتمـــع المصرى أن اخذ المجتمع يطالب بتعديل نظامه ، وعن طريـــق صحافته الوطنية طالب بتعديل الأوضاع واعادة مجلس النواب الذى الغاه الاحتلال . ونتيجة لذلك قامت الحكومة بايعاز من الاحتلال بادخال بعض التعديلات الشكلية على النظام شـــبه النيابى الذى وضعته ، فقررت علانية جلسات مجلس شـــورى القوانين والجمعية العمومية ، واعترف لمجلس شورى القوانين بحقه فيما كان قد سار العمل به من توجيه أسئلة للنظـــار وان وضعت قيود شديدة على استخدام هذا الحق .

وفى الفصل الثالث بين كيف ان الاحتلال حين لم يستطع مقاومة الحركة الوطنية اضطر الى اصدار نظام جديد يحـــل محل سابقه الذى كان يعمل منذ حوالى ثلاثين سنة ، سنة ١٩١٣ وهو نظام الجمعية التشريعية وهى لا تختلف كثيرا فى تشكيلها عن الجمعية العمومية فهى تحتوى كسابقتها على ثلاثة انـــواع وهم النظار ، والاعضاء المعينون وعددهم سبعة عشر عضوا منهم الرئيس والوكيل ، والاعضاء المنتخبون ، وكانت تنعقد مرة كل عام وتصدر القرارات بالاغلبية المطلقة ، أما اختصاصاتهـــا فكانت كمجلس شورى القوانين والجمعية العمومية ينحصر فى المشاركة بالرأى فى شئون التشريع واقرار الضرائب والنظر فى الأمور المالية والادارية ، ولم تكن الجمعية تمتلك وسائل جدية للتاثير على الحكومة فكل ما كانت تملكه فى هذا الخصوص هو حقها فى مناقشة الاسباب التى تبديها الحكومة لعدم تعويلها على راى الجمعية الا انه لم تكن هناك نتائج مؤكدة لهذه المناقشة كما كان للحكومة حق حل الجمعية فى حالة وقوع خلاف بينهما بخصوص مشروع .

وفى النهاية يتوصل الباحث من بحثه المســـتفيض الى ان الاستعمار عدو للحكم النيابى فقد اتضح انه حل مجلس النواب المصرى وحل محله هيئة شبه نيابية ليس لها أية سلطة . وقد ادى هذا الوضع الشاذ بالمصريين الى محاولة مواجهة مشكلة الفراغ فى نظامهم السياسى بالاضافة الى الفراغ فى هيـــكلهم الاجتماعى ، مما أدى بهم فى النهاية الى القيام بثورة ١٩١٩ ثم ثورة ١٩٥٢ .

وبعد هذا التلخيص بدات اللجنة المشكلة من الدكاترة سويلم العمرى رئيس قسم العلوم السياسية بكلية التجارة وفتح الله الخطيب ، وبطرس بطرس مشرفا فى مناقشة صاحب الرسالة فاشاد الدكتور الخطيب بالمجهود الطيب الذى بذله الباحث ، لكنه أخذ عليه بعض النقاط أهمها انه فى حديثه عن السيطرة الاجنبية لم يشر الى مظاهر عدم نضج الراى العام ، كما كان حديثه عن الصحافة فيه شىء من التناقض ولم يناقش موضوع الاحزاب بصورة تفصيلية عميقة ، خاصة وأنها الهيئات ذات التاثير الكبير على الراى العام فى ذلك الوقت .

ثم تحدث دكتور العمرى ، فقال ان أول ماخذه على الرسالة هو كثرة المراجع بلا داع . كما أن الرسالة ليست مجرد سرد روتينى للفترة التى عاشتها مصر بل كان يجب أن تقدم دراسة مقارنة ، وهذه الدراسة كانت سترتفع بمستوى الرســـالة .

واخذ عليه انه تحدث عن مشكلة الفقر والغنى بطريقة خاطئة فانه جعل الوطنيين هم الفقراء وما عداهم أعداء للشعب مع العلم بأن هذا قول خاطىء يسىء الى تاريخنا فالمعـــروف أن الأعيان فى تلك الفترة هم الذين قامت على أكتافهم كل الحركات التحررية الثورية فى المطالبة بالحقوق ، بل هم الذين قامـــوا بثورة سنة ١٩١٩ .

واخيرا تحدث دكتور بطرس بطرس ، فاخذ عليه انه لـــم يتحدث عن تفاصيل السيطرة الأجنبية وهى القناصـــل ،

والجنود والجاليات الأجنبية . كما انه ذكر الجرائد المصرية في تلك الفترة لكنه لم يعرض للجرائد الأجنبية لسان حال الاجانب لنكون على بينة من وجهة نظرهم .

وقد نال السيد فاروق يوسف درجة الماجستير بتقدير جيد جدا .

***

الندوات

المسلات المصرية وروما مدينة المسلات

في يوم ٨ مارس القى الاستاذ « راغب عياد » مدير متحف الفن الحديث محاضرة في المعهد الايطالي للثقافة عن المسلات المصرية وروما مدينة المسلات فقال ان المسلة المصرية شعار يدل على قوة ايمان الفراعنة وتمسكهم بعقائدهم وتقديسهم لاله الشمس « آمون رع » وانكلمة مسلة Obelisque مشتقة من اللفظ اليوناني Obelos ومعناها الابرة لان المسلة ابرية الشكل فهي عبارة عن عمود ذي اربع واجهات مجوفة قليلا يرتفع من قاعدته الى الاعلى في شيء من الانكماش وينتهي في قمته الى شكل هرمي صغير .

وكان من عادة قدماء المصريين طلاء هذا الجزء الهرمي من المسلة بالذهب الخالص وتغطيته بكسوة نحاسية مذهبة،وكانت تصنع من حجر واحد ، واختلف المؤرخون والاثريون في تعليل الغرض من المسلات ، ومهما تكن الغاية فقد كانت المسلة لها صلة قوية بعبادة الشمس . وكانت لها قدسيتها وتقدم لها القرابين كما كانت لها فائدة عملية اذ تستخدم لرصد الوقت بوساطة اشعة الشمس .

ومن المسلات كان يوجد في معبد الكرنك ستة ازواج ، واستطاع الفراعنة نقل المسلات في البحر والبر الى مسافات شاسعة مما يستلزم جهدا كبيرا ومهارة .

أما ما حفز الاستاذ راغب على الكتابة عن المسلات بالذات فهو ما شاهده منها في مدينة روما مدة اقامته بها ، ففيها اعظم وافخم مسلاتنا الفرعونية النادرة ، حتى لقبت بمدينة المسلات فأراد بمحاضرته هذه ان يلقي الضوء على هذه الانصبة عسى ان يدفع غيره من المعنيين بالآثار الى الاهتمام بهذه النصب ومحاولة التوسع في درسها . وقد دفع حب الغربيين لآثار الفراعنة الى الاستيلاء على معظم مسلاتنا حين غزوهم لمصر ونقلها الى بلادهم مع ما نقلوا من آثار اخرى ، وعرفوا كيف ينتفعون بها في تزيين ميادينهم وقصورهم ومنتزهاتهم وملاعبهم .

ومدينة روما وحدها تملك اكثر من ثلاث عشرة مسلة ، سبع منها مصرية صميمة والباقي مما قلده الرومان تماما ، كما قلدوا المخطوطات الهيروغليفية المنقوشة عليها ، وفي فرنسا اربع مسلات أهمها مسلة رمسيس الثاني وقد وضعت بميدان الكرنك بباريس . وهناك واحدة في لندن واثنتان في استانبول وواحدة في بروكسل واخرى في برلين ، وواحدة في نيويورك .

وقد استغل المهندسون الايطاليون والفرنسيون شكل المسلة مصغرا كعنصر معماري زخرفي نراه يزين كثيرا من واجهات قصورهم . ففي فلورنسا اثنتان في ميدان « ماريا نوفيلا » وفي حديقة الامير تورلونيا وحديقة الفاتيكان ، كما استغل الفرنسيون شكل المسلة في القرن ١٨ و ١٩ واستعملوه رسما ورمزيا ادخلوه في زخارفهم الجنائزية ، وعلى الاثاث الخشبي .

ويرى سيادته ان المسلات هي العنصر المعماري المصري الوحيد الذي ثبتت ملاءمته لمختلف الاجواء دون ان يبدو منظرها شاذ .

والفضل في اقامة هذه المسلات العديدة في روما يرجع الى البابا « سيستو الخامس » الذي يرجع اليه فضل انعاش الحركة الفنية في عصره الزاهر فاقتدى به من خلفوه . ولما كانت المسلة عند الفراعنة نصبا تذكاريا مقدسا . وكان من عادتهم وضع مسلتين امام كل معبد ، امر البابا تمشيا مع التقاليد المصرية وضع المسلات امام الكاتدرائيات الكبرى تقديسا لبيوت الله .

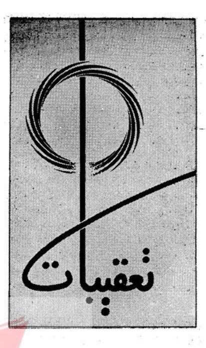
ولا شك ان من حق الاستاذ راغب عياد بعد ما رآه في الخارج أن يوجه الانظار الى خلو ميادينا من آثارنا ومسلاتنا الجميلة .

وفي نهاية محاضرته القيمة بين كيف نقلت بعض مسلاتنا الى الخارج وكيف تم وضعها في مكانها الحالي من امثال ذلك مسلة تحتمس الثالث التي اهداها الخديوي اسماعيل لمدينة لندن ، وهي احدى المسلتين القائمتين امام قصر القياصرة في الاسكندرية ، وقدرت تكاليف نقلها سبعة آلاف جنيه وتباطأ الانجليز فتبرع البروفسور ويلسون بالتكاليف وعهد الى المستر ديكسون القيام بعملية النقل وجاء ديكسون وازال الاتربة التي كانت المسلة مطمورة فيها وبعد دراسات وجهود كبيرة وضعت داخل اسطوانة محكمة من الحديد وعومت الاسطوانة ثم قطرتها الباخرة وبعد مسيرة عشرة ايام هبت عاصفة فانقلبت الاسطوانة على راسها في منتصف الليل ، وظن البحارة ان الاسطوانة على وشك الغرق فقطعوا الحبال التي تربطها بالباخرة خوفا على حياتهم وسار القبطان الى بلاده حزينا لكن المسلة طفت على الماء حتى وصلت الى اسبانيا فعثرت عليها احدى البواخر واوصلتها الى انجلترا سالمة . ويرجع عهد هذه المسلة الى تحتمس الثالث وقد صنعت من محاجر اسوان . وقد اضاف اليها رمسيس بعض النقوش والكتابات .

وفي عام ١٨٦٩ عندما افتتحت قناة السويس رأى الخديوي اسماعيل ان تنقل المسلة الثانية الى الولايات المتحدة ولم يكن من السهل نقلها بطريقة المسلة الاولى لتعذر ذلك في المحيط الاطلنطي فاشترى المستر هنري جورج الذي رست المناقصة عليه الباخرة دسوق ووضع المسلة عليها واقلعت بها الباخرة في أول يونيو سنة ١٨٨٠ واقيمت في سنترال بارك امام تمثال لنكولن تجاه متحف المتروبوليتان .

اما اضخم مسلة صنعها المصريون فيبلغ ارتفاعها ٤٧ مترا وتزن ٤٤٥ طنا وهي القائمة الآن امام كنيسة سان جيوفاني في روما وقد اقامها تحتمس الثالث امام معبد آمون .

واختتم حديثه الطويل بأمله ان يرى في القاهرة قريبا ميادين تزين بمسلات مصرية جميلة أسوة بميادين اوروبا والعالم .



يقدمها : الدكتور محمدصقر خفاجة

النقد الأدبى عند اليونان

تاليف

دكتور محمد صقر خفاجه

رد على كلمة الاستاذ الدكتور محمد مندور التى نشرت فى عدد المجلة السابق « ٧٤ ــ فبراير سنة ١٩٦٣ »

قرات فى عدد فبراير سنة ١٩٦٣ من المجلة كلمة صديقنا الدكتور محمد مندور ، عن الجزء الاول من كتابنا ، النقد الادبى عند اليونان ، ولهذه الكلمة اهمية خاصة لان الدكتور مندور من نقادنا القلائل الذين تعمقوا فى دراسات الآداب العالمية وآمنوا بأنها اتخذت أصولها من الادب اليوناني الذى يعد الدعامة الاولى للنهضة الاوربية .

وقبل أن أناقش الدكتور مندور فيما كتبه ، أحب أزجى له جزيل الشكر على ما ورد فى كلمته من تقدير للكتاب ، وعلى التعبير عن اختلاف وجهة نظره بلغة رفيعة مهذبة ، أود أن تكون وسيلة للتفاهم بين نقادنا وكتابنا على الدوام حتى يتمكنوا من رفع المستوى الادبى ولا يحطوا من قدر النقد كما يحدث احيانا .

يختلف معى الصديق لاننى اعارض الرأى القائل بان السفسطائيين افسدوا منهج التفكير اليونانى القديم . حقا ان هذه الفكرة كانت سائدة حتى آخر الثلث الاول من القرن العشرين ، ولكن دراسة النصوص اليونانية دراسة عميقة ، وتحليلها تحليلا دقيقا جعلنا نخرج على هذا الرأى . ذلك لان سقراط وافلاطون ــ ومعروف أنهما من خصوم السفسطائيين ــ لم يترددا فى مدح بعض هؤلاء المفكرين (١) ، بل انهما اعترفا لهم بالفضل على منهج التفكير .

ولاشك أن أبا الفلسفة وتلميذه كانا على حق فيما ذهبا اليه لان السفسطائيين الاوائل « برودكوس ، بروتاجوراس ، جورجياس » أوجدوا بالفعل نهضة فكرية شاملة لا سبيل الى انكارها ، حين نشروا التعليم فى أرجاء اليونان ، وهيئوا الافكار للبحث والمناقشة فى فروع المعرفة ، ووجهوا اهتمام الناس الى دراسة اللغة وعلومها المتعددة من نحو وصرف وقواعدوبيان لانهم كانوا يعتبرون البحوث اللغوية أصلا للدراسة الادبية ، وقد وافقهم أفلاطون على ذلك عندما وصف هذه المهارة « بأنها مقدرة فائقة تميز ما هو صحيح وما هو غير صحيح من موضوعات الشعر » .

(١) انظر أفلاطون، بروتاجوراس، ٩٣٩ أ ، الجمهورية، ٥٩٧ د

وكانت أبحاثهم الاولى من نوعها عند الاغريق ، اعتمد عليها افلاطون وارسطو اعتمادا كبيرا مما حمل بعض الباحثين الى الاشادة بفضل السفسطائيين ، « فعزوا اليهم ارساء مبادىء النقد العقلى الذى بدأوه بدراستهم المنهجية فى اللغة وفروعها » (١) .

أما يوربيديس ، أعظم شعراء المأساة اليونانية فيما أعتقد ، فقد اعترف بأهمية الدور الذى لعبه هؤلاء العلماء ، فارجع اليه الفضل فى تعليم اليونان كيف يفكرون ويناقشون ويقلبون الامور على كافة الوجوه ، ويحررون التفكير من الاوهام ، وذلك بالخروج على التقاليد البالية والعادات السقيمة (٢)

ورغم هذا كله فنحن لم ننكر أن بعض السفسطائيين اتجروا بالعلم ، واتخذوا منه حرفة تدر عليهم مالا وفيرا (الكتاب ، ص ٣٠) .

والنقطة الثانية التى يختلف فيها معى الاستاذ الدكتور مندور تدور حول موقف الناقد أريستوفانيس من يوربيديس فصديقنا يرى ان شاعر الملهاة حين أرسل ديونوسوس ، اله المسرح ، الى العالم الاخر لارجاع أفضل شعراء المأساة ،وحين اخرجه الى العالم الدنيوى مع ايسخولوس ، أراد بذلك تفضيل هذا على زميله .

ولكنى لا أجد فى نص الملهاة « الضفادع » ما يحملنى على الاخذ بهذا الرأى . ذلك لان اريستوفانيس يعترف صراحة فى مسرحيته بأن ديونوسوس ذهب للبحث عن يوربيديس بالذات لان أثينا أقفرت من شعراء المأساة بعدموته، ولاناريستوفانيس يعترف أيضا بأنه لا يستطيع تفضيل أى من الاثنين اذا اراد الحكم بينهما ، فكلاهما عزيز عليه ، قريب الى نفسه فأحدهما « يوربيديس بارع فى فنه ، ادخل على شكل المأساة تجديدات فنية عديدة ، والآخر « ايسخولوس » رائع فى اختيار موضوعه وطريقة معالجته . ولان أريستوفانيس يعترف ، آخر الامر ، بأنه فضل ايسخولوس لسياسته الحكيمة التى مكنته من أن يلهب حماس الاثينيين ، ويدفعهم الى النصر ، بينما كان يوربيديس يكره الحرب ويدعو الى السلم وهذه فلسفة لا تحقق اهداف أثينا فى رأى ساستها آنئذ .

وهذا ، فى رأيى ، هو السبب الحقيقى فى اعراض اريستوفانيس عن يوربيديس لان شاعر الملهاة كان محافظا يؤيد الساسة الرجعيين ، ويحرص على بقاء الاوضاع على ما هى خوفا من ضياع أملاكه ، ورغم ذلك فان أريستوفانيس اعترف لزميله شاعر المأساة بالمقدرة الادبية والبراعة الفنية ، ودليل آخر على ذلك أن اليونان استقوا من اسمه فعلا يشير الى أن أريستوفانيس أكثر من تقليد يوربيديس ، والتقليد دليل على الاعجاب خاصة وأن شاعر الملهاة اقتبس مئات الابيات من مآسى زميله ، وأوردها فى مسرحياته دون أن يعرض به أو يسخر منه .

وأخيرا أعد صديقى الدكتور محمد مندور بأننى أعمل جاهدا لتحقيق رغبته فى اظهار الجزء الثانى عن أرسطو صاحب كتابى فن الشعر ، وفن الخطابة ، اللذين كانا لهما أثرهما فى تكوين علوم اللغة والبلاغة والبيان والبديع عند أجدادنا العرب ، والله الموفق .

(١) Jaeger (w): Paideia, T.I., p. 393 cf. Eggar E) Essai sur l histoire de la critique, Paris, 1888. Introd.

(٢) انظر مسرحية الضفادع .

